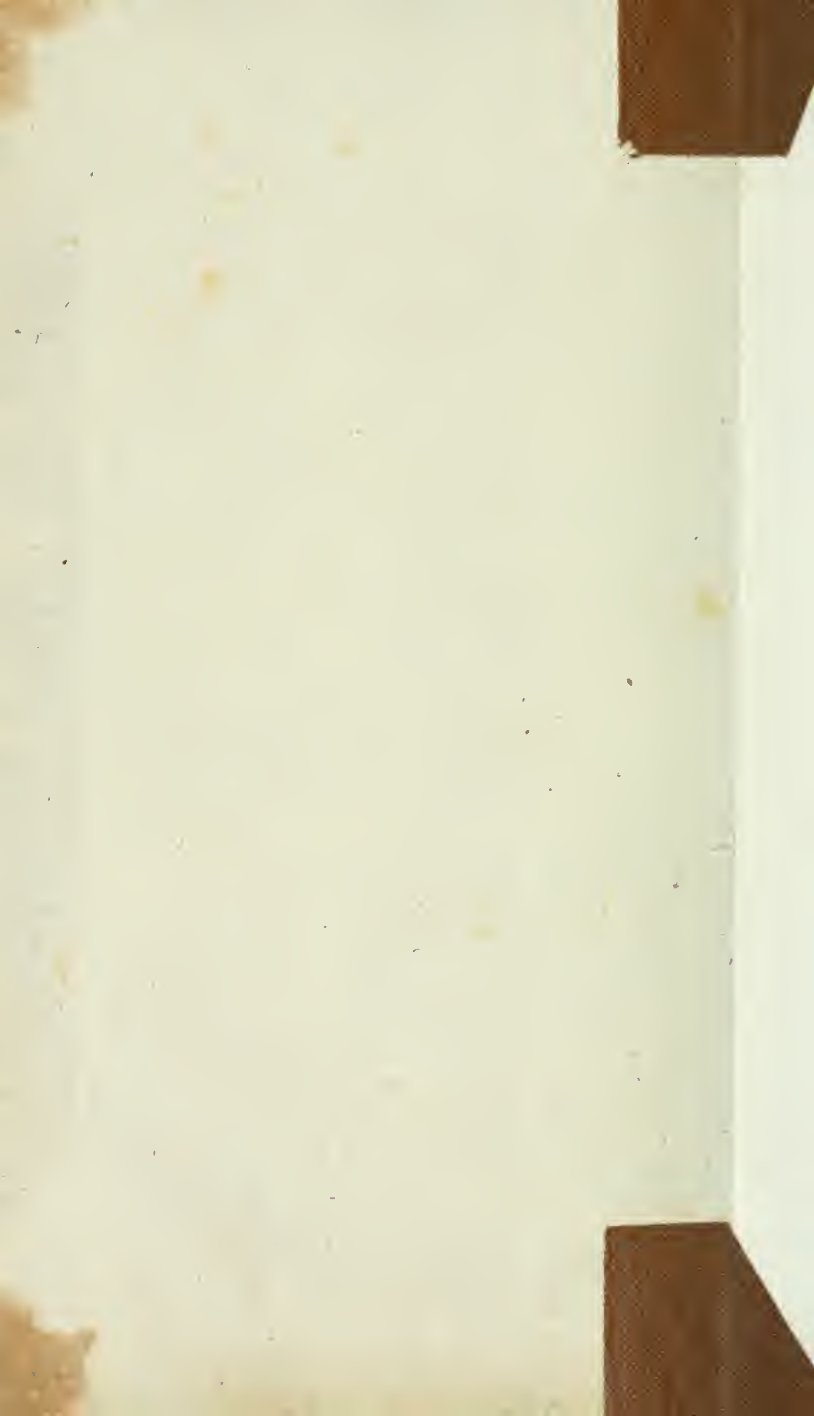

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07917980 0




LEES-MUSEUM
BIBLIOTHEEK
TE AMSTERDAM

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

EN ITALIE.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

Cet ouvrage se trouve aussi

A SAINT-PÉTERSBOURG,

Chez DE SAINT-FLORENT et HAUËR, Libraires de la Cour.

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

EN ITALIE,

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS.

PAR M. LE COMTE GRÉGOIRE ORLOFF,

SÉNATEUR DE L'EMPIRE DE RUSSIE.

TOME PREMIER.

A PARIS,

CHEZ P. DUFART, LIBRAIRE, QUAI VOLTAIRE, n° 19;

Et chez CHASSERIAU, LIBRAIRE, au Dépôt Bibliographique, rue Neuve des Petits-Champs, n° 5.

1822.



ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

EN ITALIE,

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS JUSQU'A NOS JOURS.

INTRODUCTION.

La prééminence que l'Italie a obtenue dans l'art de la musique n'est pas contestée. Quelle autre contrée au monde a fourni autant de célèbres compositeurs !

C'est là, c'est en Italie que j'appris à connaître toute la puissance de cet art enchanteur; c'est là que je formai le projet de lui rendre une espèce d'hommage, en écrivant son histoire, en esquissant le tableau de ses progrès, de ses révolutions.

Sans doute la musique peut s'honorer d'une foule d'excellens historiens (1); et je n'ai pas la prétention de me placer dans leurs rangs. Mais il n'en est pas de l'histoire comme de la poésie; en histoire, après les premières places, il en est encore que l'on peut ambitionner. D'ailleurs, ce n'est ici qu'un *essai* que je présente au public; et peut-être ce titre modeste me vaudra-t-il son indulgence.

L'éloge de la musique devrait précéder son histoire; et je l'aurais entrepris avec d'autant plus de zèle, que, du moins à mon avis, il reste encore à faire, quoique beaucoup d'écrivains s'en soient occupés (2). Mais à quoi bon l'éloge de la musique? n'est-il pas gravé dans tous les cœurs? Tout ce qui a une vie, une âme dans la nature, lui rend un culte comme à une divinité consolatrice et bienfaisante. Pour sentir, apprécier son charme et son pouvoir, il ne faut qu'entendre le chant du rossignol, dans une des belles

(1) En Italie, le P. Martini; en Allemagne, Gubart et le savant Jockel; en Angleterre, Burney; en France, Laborde et quelques autres auteurs.

(2) Il y a dans les œuvres du poète Gresset un discours apologétique en prose sur la musique, où l'auteur, dans quelques passages, manifeste son enthousiasme pour cet art.

et pures matinées du printemps, ou dans une des soirées délicieuses de l'été; pour connaître ses effets, il ne faut qu'être témoin des larmes de joie qu'elle fait verser aux hommes, dont elle soulage les maux, la captivité, l'exil, l'infortune; à qui, dans les pays étrangers, elle rappelle, et leurs parens, et leur douce patrie (1). Pour juger de son influence morale, il suffit de se rappeler qu'elle a souvent inspiré de belles et bonnes actions, et fléchi la cruauté des oppresseurs et des tyrans.

L'origine de la musique se perd dans la nuit des temps, et l'on peut dire que cet art, né le premier parmi les hommes, est contemporain de leur berceau; ce qui le prouve victorieusement, c'est que nous voyons de nos jours le sauvage l'aimer pour le moins autant que l'homme civilisé (2), l'homme éclairé autant que l'ignorant, le pauvre autant que le riche. Cet

---

(1) Plusieurs peuples de l'antiquité ont employé la musique comme moyen de soulagement ou de consolation, et l'on connaît l'effet que produit le fameux air appelé le *ranz des vaches*, sur les Suisses éloignés du pays qui les vit naître.

(2) Les peuples de l'Amérique, conquis et massacrés par la cupidité et l'ambition espagnole, étaient très passionnés pour la musique ; les peuples des îles de l'océan Pacifique et des terres Australes, découverts par *Carteret,*

art présida à la formation des sociétés humaines : la lyre d'Orphée, celle d'Amphion rassembla les hommes ; c'est aux sons attendrissans de la lyre d'Orphée, qui sut fléchir jusqu'au dieu des morts, qu'ils apprirent à se connaître et à s'aimer ; ce fut encore aux sons de la lyre d'Amphion que s'élevèrent les murs des premières cités. Toutes les nations rendent un égal hommage à la musique ; et tandis qu'on les voit divisées d'intérêts, d'opinions, de mœurs et de langage, toutes éprouvent avec la même émotion les pures inspirations de l'harmonie, et obéissent à ses douces lois.

On peut dire que la première leçon que l'homme reçut dans cet art, lui fut donnée par la nature : il la dut au chant des oiseaux (1). Bientôt, dans un moment de joie ou d'une tendre mélancolie, il essaya d'imiter ces aima-

---

Wallis, *Pasemand*, *Surville*, *Mariana*, *Bougainville*, et surtout par *Cook*, sont tellement chanteurs et musiciens, que rarement, même dans leurs canots ou pirogues, ils cessent de chanter et de battre la mesure.

(1) *At liquidas avium voces imitarier ore,*
Antè fuit multò, quàm lenia carmina cantu
Concelebrare homines possent ; aureisque juvare.
Et zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agrestas docuère cavas inflare cicutas.

LUCRET. *De rerum naturâ*, Lib. v, in fine.

bles modèles, et la musique vocale naquit : ce n'était point assez; d'autres sons non moins doux devaient naître pour soutenir, renforcer, et faire briller davantage la voix; et le zéphyr soufflant dans le feuillage d'un bosquet, ou dans les roseaux d'un fleuve; des insectes, bourdonnant dans l'air, livrèrent aux hommes le secret de la musique instrumentale. Cette réunion de sons divers fut le germe de ce qu'on appela *harmonie*, laquelle, soumise à des règles certaines, devait dans la suite porter l'art à son plus haut point de perfection.

Les peuples les plus sensibles (car, ainsi que les individus, il en est qui sont doués de sensibilité à un degré plus éminent que les autres) rendirent une sorte de culte à la musique; les Égyptiens déclarèrent qu'ils l'avaient reçue du ciel (1); les Hébreux la consacrèrent à la Divinité (2), et les Grecs, ne l'honorant pas moins,

---

(1) Diodore de Sicile. *Hist.* Lib. 1, §. 8 et 9.

Hygin, dans son poëme de l'*Astronomie*, dit : *Lyra inter astra constituta est.*

(2) — *Porrò David erat industus stolâ byrsinâ, et universi Levitæ, qui portabant arcam, cantoresque et chonenias, princeps prophetiæ inter cantores.* Paralip. cap. xv, ℣. 27.

— *Universusque Israel deducebant arcam fœderis Domini*

la mirent au nombre de leurs législateurs; ils l'introduisirent partout, dans leurs jeux, leurs cérémonies et leurs fêtes; ils l'appelèrent à leur naissance, à leur hymen, à leurs funérailles; enfin ils lui dûrent des héros, des sages et de bons citoyens.

Les Romains, imitateurs de leurs voisins dans les arts, empruntèrent, sous les rois, la musique aux Étrusques, et, pendant la république, aux

---

in jubilo, et sonitu buccinæ, et tubis, et cymbalis, et nablis, et citharis concrepantes. Ibid. ℣. 28.

— *David autem et omnis Israel ludebant coram Domino, in omnibus lignis fabrefactis, et citharis et lyris, et tympanis, et sistris, et cymbalis.* Reg. cap. VI, ℣. 5.

— *Dixitque David, principibus levitarum, ut constituerent de fratribus suis, cantores in organis musicorum, nablis, videlicèt, et lyris, et cymbalis, ut resonaret in excelsis sonitus lætitiæ.* Paralip. cap. XV, ℣. 16.

— *Porrò cantores Heman, Asaph et Ethan, in cymbalis æneis concrepantes.* Paralip. cap. XV, ℣. 19.

— *Zacharias autem et Osiel, etc., in nablis arcana cantabant.* Ibid. ℣. 20.

— *Porrò Matathias et Eliphala, etc., in citharis pro octavâ canebant Epicinion.* Ibid. ℣. 21.

— *Chonenias autem princeps levitarum prophetiæ præerat, ad præcinendam melodiam : erat quippè valdè sapiens.* Ibid. ℣. 22.

— *Porrò Sebenias et Josaphat et sarcedotes, clangebant tubis coram arcâ Dei.* Ibid. ℣. 24.

Grecs, lorsqu'ils envoyèrent leur demander la loi des XII Tables. Elle fut dès lors chez eux une auxiliaire de la religion, dont elle relevait la pompe, et ne fut pas moins utile dans les combats, où elle excitait l'ardeur des guerriers. Mais corrompue comme la nation sous l'empire, et réputée complice des extravagances sanglantes de Caligula, et des féroces folies de Néron, elle subit le sort de l'exil, et fut bannie de Rome lorsque cet empereur parricide mourut.

Ce fut alors que s'épurant, comme les belles âmes, dans le malheur, la musique fut appelée à jouir de la plus noble gloire; exilée, elle se réfugia dans les secrets asiles des sectateurs de l'Église naissante; elle présida à leurs premières réunions, à leurs rites, à leur culte; et comme eux, fuyant de retraite en retraite, fut employée à célébrer dans le silence des nuits la puissance d'un Dieu unique, et rémunérateur. Pure comme l'essence de ce Dieu, simple comme la nature son ouvrage, elle chanta ses bienfaits, afin d'inspirer les vertus que cette religion sublime prescrit; elle remplit les zélateurs du nouveau culte d'un saint courage qui leur fit affronter leurs persécuteurs, et souffrir intrépidement le martyre. C'est ainsi que la musique, pendant les premiers siècles de l'Église, partagea le sort des proscrits, et ne cessa d'être leur consolatrice,

jusqu'à ce que saint Ambroise, la rappelant en quelque sorte de son exil, la rendit aux arts en lui donnant une constitution fixe.

Ce saint archevêque avait laissé le rhythme ancien à la musique; mais saint Grégoire, deux siècles après, vint le lui enlever : profitant de son pouvoir de pape, pour donner à la nouvelle Église un nouveau chant, le dernier de ces pontifes substitua les lettres de l'alphabet latin aux lettres grecques, qui jusqu'alors avaient été employées à la notation de la musique; mais il composa tout le rituel de pièces choisies parmi celles que l'antiquité avait consacrées, et fit admettre ce chant à la fois simple et expressif, qu'on appelle encore de son nom. Il fonda des écoles, où de jeunes orphelins prenaient des leçons de ce genre de chant, dans l'espoir de le faire passer ainsi à la postérité. C'est à lui que les temples chrétiens doivent leurs premiers chanteurs et leurs premiers musiciens.

Mais la musique, loin de fleurir de nouveau, et de remonter sur le trône des arts, d'où Rome l'avait fait descendre, était appelée à subir de nouvelles révolutions et les plus pénibles épreuves. Réduite au simple chant d'église, elle allait se trouver forcée, pour ne pas être anéantie, de faire une alliance monstrueuse avec les chants nationaux des Barbares, qui, vomis par le Nord,

détruisaient tous les arts dans le midi et l'occident de l'Europe.

Les Vandales l'opprimèrent en Espagne, où ils détruisirent le chant mosarabique, un des plus doux après celui des Grecs; les Francs dans les Gaules, d'où disparurent les chants latins; et les Goths en Italie, où ces chants auraient subi le même sort, si l'un des rois de cette nation, qui serait un grand homme, s'il n'eût pas fait périr Boëce, lui conserva ses autels.

Les princes éprouvent souvent autant, ou plus que les autres hommes, le besoin de la musique; souvent ils sont atteints de l'ennui, par leur élévation même, jusqu'au sein de leur grandeur et de leur cour. Clovis, roi des Francs, demanda à Théodoric un chanteur italien (1), pour qu'il enseignât son art aux peuples qu'il régissait. C'est ainsi qu'on verra toujours, depuis, l'Italie enseigner la musique à l'Europe.

Au huitième siècle, les orgues furent introduites en France par le père de Charlemagne; et la musique instrumentale renaît pour s'unir de nouveau à sa fidèle compagne, la musique vocale. Mais la base didactique de cet art manquait; la méthode des Grecs était négligée ou ignorée : il fallait à la musique un homme, un

(1) Ce fut le chanteur Acorède.

génie qui en fixât de nouveau les lois, comme Newton a fixé plus tard celles de la physique, et Guido d'Arezzo parut.

Avant de parler ici de l'heureuse découverte de ce moine justement célèbre, représentons-nous les effets que produisait alors la musique partout où les Barbares avaient porté leurs ravages et établi leur empire. Ces effets étaient les mêmes qu'à la naissance de l'Église primitive. Entendus par des guerriers farouches, qui ne respiraient que le carnage et la dévastation, les chants simples et religieux de l'église faisaient tomber de leurs mains les glaives homicides, et arrêtaient le char de la destruction. Les accens chastes et purs des jeunes vierges consacrées à Dieu, dans les cloîtres (d'autant plus utiles alors, qu'ils servaient d'asiles inviolables à la beauté et au malheur), adoucissaient les mœurs de ces guerriers terribles. Des hymnes solennelles, chantées par de jeunes clercs dans les temples, émurent plus d'une fois ces Barbares, et les rendirent à la nature en les rendant à la religion.

Plus tard, quand s'ouvrit le siècle héroïque du moyen âge, quand fleurit la chevalerie, cette institution qu'on pourrait comparer à l'Amour, lorsque avec son flambeau il vint revivifier la nature et débrouiller le chaos, la musique sourit aux arts renaissans, à la valeur, à la gloire; et

sans abandonner les temples, ses antiques asiles, elle vint visiter les châteaux des suzerains orgueilleux, pour adoucir leurs mœurs encore grossières; elle descendit jusqu'à l'humble manoir des *vilains,* et salua de ses accens joyeux la jeune bachelette, assise avec des bergers sous le chaume. Les chants les plus doux se font entendre, après quinze siècles de tristesse et de malheurs, sous les cieux qui virent naître Théocrite et Virgile, et dans le pays ravissant habité par les descendans des Phocéens.

Dès le retour de cet art en Europe, un essaim de trouvères et de ménestrels célébrèrent, les premiers par des accens pleins de sentiment et d'âme, les seconds sur des instrumens renouvelés des Grecs, ou importés par les Maures, la chevalerie, noble appui de la beauté, et l'un des plus beaux triomphes de la galanterie : ils sont les chantres des combats, des tournois, des carrousels. La sirvente ingénue, la romance touchante, la ballade légère, nouvelle fille de la poésie, expriment tour-à-tour une douce mélancolie, une tendresse pure, ou la plus aimable gaîté.

La première et la seconde de ces poésies rappellent l'élégie et l'idylle antiques; la troisième est la mère de ce joyeux vaudeville qui doit bientôt devenir le spectacle national d'un peuple, dont elle peint si bien la gaîté inépui-

sable. L'on découvre dès ce moment, à travers les ténèbres de ces siècles encore pleins d'ignorance, la marche lente, mais sûre de l'harmonie.

A ces chants consacrés à l'amour, s'unissent des chants consacrés à la religion. Tandis que les troubadours célébraient leur tendresse, et les ménestrels la joie et les festins, les pèlerins de retour de Jérusalem chantaient en chœur la captivité et la délivrance des Lieux Saints. Ils firent plus: Thespis nouveaux, mais religieux et sévères, ils entreprirent de représenter, dans leurs courses, les saints mystères, la passion et la mort de notre Sauveur. La poésie théâtrale, non moins nouvelle alors que la musique, mais plus informe encore, s'unit à ces premiers essais du chant scénique, pour en hâter le développement; et les peuples de France, de l'Allemagne, et même de l'Italie, s'émerveillèrent à l'aspect de ces représentations pieuses et grossières, et en écoutant des chants encore pleins de tendresse, quoique les paroles fussent totalement dénuées d'euphonie. (1)

Les langues des Barbares s'étant, ainsi que leurs chants, mêlées et confondues avec les lan-

---

(1) Ce fait une fois bien constaté, il paraîtrait que l'Opéra serait le premier des spectacles renouvelés dans le moyen âge.

gues des peuples du midi de l'Europe, s'adoucirent insensiblement, et il en résulta l'idiome provençal, beaucoup plus propre au chant. La musique fut transportée, par les voyages et les conquêtes, dans l'idiome plus doux encore des Italiens et des Siciliens, souvent visités aux diverses époques des croisades. La poésie et la musique sont tellement unies entre elles, que les succès de l'une assurent ceux de l'autre : aussi on entendit long-temps les chants des troubadours en Palestine comme en Europe. Mais pour que la musique pût jouir d'un véritable triomphe, il lui fallait des temps plus tranquilles, et le retour de la paix.

L'Italie était encore en proie aux factions funestes des Guelphes et des Gibelins, l'Allemagne à l'ambition de conquérir cette belle péninsule, la France au double fléau des guerres intestines et des guerres étrangères, l'Espagne au vaste désir d'établir sa puissance dans le nouveau comme dans l'ancien monde, l'Angleterre au besoin d'étendre son commerce et de supplanter sur les mers ses rivaux les Hollandais, lorsque la musique se vit tout à coup accueillie et honorée dans un pays opulent, long-temps ignoré dans les arts. (1)

---

(1) Plusieurs écrivains, et l'abbé Dubos, ont assuré

La Flandre, au quinzième siècle, eut une école florissante, comme tout l'annonce; son sol, un des plus fertiles de l'Europe, et l'un des pays les plus favorables au commerce intérieur et maritime, tant par sa situation que par le génie de ses habitans, également portés vers l'industrie, les arts et l'agriculture, possédait à cette époque les cités les plus opulentes. Si les arts sont les enfans du génie, ils le sont aussi de la richesse et de la liberté. La musique profita dans la Flandre de la réunion de tous ces avantages; déjà des chefs-d'œuvre en peinture rendaient de jour en jour célèbre une école qui, pour le coloris, était la rivale de celle de l'Italie; et ce pays ne tarda pas d'en produire une pour la musique, laquelle devait même devancer toutes les écoles de ce genre, qui depuis ont immortalisé la péninsule.

Ce sont en effet des musiciens flamands et

---

que l'harmonie figurée avait été inventée dans les Pays-Bas; mais on n'a pu trouver aucune preuve de cette assertion. Le docteur Burney dit avoir fait dans les Pays-Bas même des recherches aussi exactes qu'inutiles; et M. Brossard, dans son ouvrage (à la cinquième classe des auteurs qui ont écrit en allemand et en anglais), dit qu'il n'a jamais pu découvrir de traités de musique en hollandais, en flamand, en danois, en suédois, en polonais et en hongrois.

picards qui ont porté cet art dans cette belle partie de l'Europe. J. Tinctor, dont nous parlerons plus au long dans un autre Chapitre de ce volume, appelé à la cour d'Alphonse d'Aragon, roi des Deux-Siciles, fonda à Naples, l'antique patrie de la mélodie, son école nouvelle et ses nouvelles méthodes. Bientôt, à l'aide d'une foule d'écrivains, comme lui, didactiques, Rome, Florence, Bologne, Milan et Venise s'associèrent aux accens partis du séjour des sirènes, pour rendre un culte à l'harmonie renaissante. De ces cités, les unes s'exercèrent sur les chants de l'église, et les perfectionnèrent; d'autres s'illustrèrent par l'invention de l'opéra sérieux et de l'opéra comique : toutes brillèrent plus ou moins dans quelques uns des divers genres de chant.

Le sceptre d'Apollon et la baguette d'Armide frappèrent ensemble le sol de l'Italie, et en firent jaillir des merveilles. Aux vers de Pétrarque et de l'Arioste, du Tasse et de Chiabrera; aux tableaux de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Raphaël et du Corrège; aux marbres parlans de Donatello et de Maderni, vinrent s'unir les chants des Scarlatti, des Léo, des Féo et des Baranelli. Cette péninsule devint pour l'Europe entière ce que la Grèce avait autrefois été pour elle : tous les arts semblaient s'empresser à l'envi de l'enri-

chir de tous les genres de gloire et de tous les chefs-d'œuvre.

On trouvera dans les Chapitres suivans le tableau abrégé de l'origine de la musique dans ces contrées, de son accroissement, de ses succès; mais nous traiterons avec plus de détails l'histoire de la brillante école de Naples, et de ceux de ses musiciens et maîtres qui se sont immortalisés par leurs admirables compositions musicales.

CHAPITRE PREMIER.

De la Musique des Grecs.

Γνωσις τε πρεποντος εν σωμασι και κινεσεσιν : *Science des convenances dans les corps et les mouvemens ;* c'est la définition qui, selon Aristide Quintilien (1), qui nous en a laissé le traité le plus complet, convient le mieux à la musique des Grecs, quoique ensuite lui-même réduise cette définition, sans doute trop générale, *à l'étude de la voix chantante et des gestes qui l'accompagnent.*

Quoi qu'il en soit, le grand système musical des Grecs était composé de cinq tétracordes et d'une corde qu'ils appelaient *προσλαμβανομενος.* Les tétracordes étaient de petits systèmes composés chacun de quatre cordes. Les deux extrêmes étaient *stables.* C'est à leur aide qu'on jouait le *diatesseron,* ou l'intervalle de quarte. Les deux moyennes étaient *mobiles,* parce que, différentes des deux premières, on pouvait les

---

(1) Cet auteur, qui n'est point Quintilien le rhéteur, était d'Adria en Mysie; c'est l'un des sept auteurs grecs traduits en latin par Meibomius.

changer et les varier dans l'union des tétracordes, la dernière corde de l'un faisait le commencement de la suivante.



Mais, remontant des effets aux causes, on a voulu découvrir les auteurs des proportions des intervalles, fondement de toute musique; et les uns ont prétendu qu'on les devait à Tubalcaïn (1),

---

(1) Fils du bigame Lamech et de Sella, inventeur de l'art de battre le fer et de le forger, ainsi que toutes sortes d'ouvrages d'airain. Ce patriarche est le Vulcain de la *Genèse*. Tubalcaïn trouva la musique instrumentale en faisant retentir les métaux, et en méditant sur le système des intervalles des sons entre eux. Cependant, d'après l'autorité de Morio, cette invention doit être attribuée à Jubal, et celle de la musique vocale à Mahalaléel; mais celle-ci a dû être inventée la première : chez les Hébreux, comme chez toutes les autres nations, l'homme a chanté avant de pouvoir s'accompagner d'un instrument. L'un de ces plaisirs a dû précéder l'autre; et, comme la nature, l'homme, le plus intelligent de ses ouvrages, s'est élevé, dans les premières opérations de la pensée, du simple au composé. D'ailleurs, d'après la chronique de Morio, Mahalaléel est né dans le quatrième siècle de l'ère du monde,

d'autres à Dioclès l'Athénien (1); le premier ayant dû les trouver en analysant les divers sons des marteaux, le second en frappant sur des vases de Crète. Mais l'opinion la plus probable, comme la plus commune, est que ce fut Pythagore qui le premier assujettit la musique aux lois positives du calcul. (2)

Ce philosophe ayant établi, au retour de ses voyages, son école à Crotone, ville de la Grande-Grèce en Italie, et passant un jour devant une forge où cinq ou six forgerons frappaient sur l'enclume un fer avec leurs marteaux, remarqua, en écoutant ces marteaux tomber les uns après les autres sur le métal, le même phénomène qui avait déjà attiré l'attention de Tubal-

---

tandis que Jubal est né dans le septième : sa chronique s'accorde ici avec la raison. Le nom hébreu de Mahalaléel signifie en français, *un homme qui chante les louanges du Seigneur*. Jubal était père de Tubalcaïn. Nous ignorons ce que son nom veut dire en hébreu.

(1) Ce Dioclès est sans doute le géomètre connu par l'invention de la courbe cycloïde, qu'il imagina pour la solution du problème des deux moyennes proportionnelles.

(2) Tout le monde connaît ce grand homme né à Samos, et dont nous avons plus d'une fois parlé dans la partie littéraire des *Mémoires sur Naples*. (Voyez tome IV de ces *Mémoires*, pag. 9 et suiv.; tome V, pag. 139 et suiv.)

caïn. L'ordre qui résultait de ces sons successifs lui parut harmonique, et dès lors agréable à l'oreille, quoique l'un de ces marteaux ne lui semblât pas frapper d'accord avec les autres. Il entra dans la forge, fit ôter ce cinquième marteau et peser les quatre autres; il trouva que le plus lourd pesait douze, un autre neuf, un autre huit et un autre six livres. Il s'aperçut bientôt, en unissant le premier avec le dernier des quatre marteaux, c'est-à-dire celui qui pesait six livres et l'autre douze, qu'ils formaient ensemble la proportion double de l'octave; le deuxième avec le troisième marteau, c'est-à-dire ceux qui pesaient ensemble l'un six et l'autre huit, étaient dans la même proportion que ceux qui pesaient neuf et douze livres, et formaient une quinte; que les marteaux pesant neuf et douze livres formaient, de même que ceux pesant six et huit, une quarte, et qu'enfin les marteaux pesant huit et neuf formaient le ton dans la proportion équivalente sesqui-octave.

Non content de cette première expérience, Pythagore prit quatre cordes (1) toutes égales entre elles, soit en longueur, soit en épaisseur et en élasticité; il fixa ces cordes à un pieu, et attacha à leurs extrémités quatre poids corres-

---

(1) On ignore quelle était la matière des cordes.

pondant chacun à ceux que pesaient les marteaux, et, les faisant résonner, il leur trouva les mêmes consonnances que produisaient les marteaux. Le philosophe ne fut point satisfait, il voulait s'assurer encore mieux de sa découverte; il passa à une autre expérience, comme font les hommes de génie, jaloux de découvrir une vérité restée inconnue jusqu'à eux.

Il étendit une corde sur une planche à laquelle il donna la forme d'un instrument appelé par les uns *cordotonoï* (1) ou *canon*, par d'autres *règle harmonique* ou *monochorde*.

Il divisa cette corde en douze parties; il la frappa d'abord et la fit résonner dans sa totalité, et ensuite seulement dans l'étendue d'une moitié; il eut la satisfaction de retrouver, comme dans ses précédentes épreuves, la consonnance du diapason, c'est-à-dire l'octave en proportion double; ce qui établissait le même rapport des sons qui existent entre six et douze, comme entre un et deux.

Il frappa une seconde fois la corde entière, et ensuite aux trois quarts seulement, et il re-

---

(1) Nous écrirons désormais, comme nous venons de le faire, les noms techniques de la musique des Grecs en lettres françaises pour en faciliter l'intelligence à ceux de nos lecteurs qui ne sont pas hellénistes.

connut le *diatesseron* ou *quarte* dans la proportion sesqui-tierce, c'est-à-dire le même rapport de sons qui existe entre trois et quatre.

Retouchant pour la troisième fois la corde entière, et seulement au tiers, il reconnut la *diapente* ou quinte dans la proportion sesqui-altère, c'est-à-dire le rapport de sons existans entre huit et douze, comme entre un et trois.

Enfin le philosophe observa que le ton était la différence qui se trouve entre le *diatesseron* et le *diapente*, dont le rapport de sons est de huit à neuf.

La série des intervalles du genre diatonique et chromatique, étant ainsi trouvée et fixée au moyen du calcul, ainsi que les consonnances simples et primitives, Pythagore établit ensuite les consonnances composées. Il réduisit également les procédés à la rigueur du calcul, et prétendit que dans les proportions harmoniques, *le sens opère avant la raison*; que celle-ci prenait le principe de son action dans le sens, ce qui pouvait lui servir de stimulant; mais qu'une fois excitée, elle agissait d'elle-même et séparément de lui : d'où il suivait que si la doctrine rationnelle ne s'accordait pas avec le sens, le défaut n'était pas dans la raison, mais bien dans le sens lui-même, qui se trompait; car la raison trouvera toujours par son essence ce qui est

vrai, tandis que le sens était sujet à l'erreur. (1)

Pythagore, quoi qu'on en ait dit, paraît avoir été plutôt le rectificateur et l'augmentateur, si l'on veut, du système musical des Grecs, que l'inventeur. Bien long-temps avant lui, Amphion et surtout Orphée avaient fait connaître à ce peuple, alors ignorant et grossier, la puissance et le charme de la musique. Ce sont eux qui,

---

(1) Nous ne disons rien de cette métaphysique appliquée à la physique la plus matérielle; car les sons ne sont pas autre chose qu'un ébranlement et des modifications plus ou moins harmoniques de l'air; mais nous sentons que le passage de l'oreille à l'âme est aussi vif, aussi rapide en écoutant de la bonne musique que le sentiment d'une bonne action que l'on voit faire l'est des yeux au cœur qu'elle attendrit en l'électrisant. Parmi les écrivains sur la musique, Marcus Meibomius, en parlant de la découverte des premiers intervalles musicaux, en donne la gloire à l'immortel Galileo Galilei. *Mirandum sanè hanc experientiam tot gravissimorum auctorum assertione confirmatam nostro primùm seculo deprehensam esse falsam. Inventionis gloriam debemus Galileo Galilei.* Meibomius, dans ses Notes à Gaudentius, page 37.

Angelino Bontempi, Hist. Mus. Part. 1 *della Teorica*, page 54, a dit que pour s'assurer de la découverte de Pythagore, ayant fait lui-même l'expérience des marteaux, il a trouvé que le résultat présenté par le philosophe était faux.

comme nous l'avons dit dans l'Introduction, commencèrent, à l'aide de leurs chants et de leurs lyres, à policer la Grèce, et à faire porter à ses habitans le joug des lois, des mœurs, de la civilisation. Il paraît qu'Orphée, qui est moins enveloppé des voiles de la mythologie que son prédécesseur Amphion, et semble un être plus réel, puisa chez les Égyptiens ses connaissances musicales, et les étendit sans doute par l'ascendant de son génie, et en surpassant ses maîtres; car il ne paraît pas qu'en musique, plus que dans les autres arts, si l'on en excepte l'architecture, ce peuple, quoique vivant sous le ciel le plus éclatant, ait jamais été doué de cette sensibilité vive sans laquelle on ne produit rien de beau, rien d'admirable. Mais ce qui fait à la fois honneur à ce thaumaturge, comme au peuple qu'il a éclairé par ses talens et par ses leçons, ce sont les fables mêmes inventées à sa gloire. C'est en effet attendrir les pierres, les bois, les lions et les ours, que de soumettre un peuple sauvage au joug des lois. Les mystères qu'il créa, changés en institutions aussi sages que profondes, ont duré dix-huit cents ans consécutifs dans la Grèce, et auraient existé bien plus long-temps, sans la transition malheureuse qu'elle fit de la liberté à l'esclavage sous les Romains. Les pensées d'un grand homme sem-

blent participer de l'éternité comme de la sublimité de la nature.

Ce ne fut qu'après ces nouvelles inventions que les hymnes et cantiques d'Orphée, dont le système n'était que de quatre cordes, tombèrent; mais leur chute causa encore plus de mal aux bonnes mœurs chez les Grecs qu'à leur religion. (1)

Aristoxène de Tarente, qui vint long-temps après Pythagore, ne goûta point son système

---

(1) On peut voir les développemens des premier et deuxième petits systèmes qui précédèrent le grand système musical des Grecs dans l'*Histoire de la Musique*, par M. Kalkbrenner (Paris, 1802), petit ouvrage quant au volume, mais qui ne l'est pas quant à la substance, dans lequel la partie consacrée aux Grecs est traitée de main de maître. L'auteur, profondément pénétré de son sujet, et aplanissant des routes que les Burette et les Meibomius, avec toutes leurs recherches et leurs efforts, avaient à peine pu ouvrir, saisit avec une sagacité qui n'appartient qu'à lui, les rapports aussi nombreux que compliqués de la musique des Anciens, qui pour les modernes a toujours été une espèce de dédale, où les hommes les plus savans, s'épuisant en conjectures, se sont vainement efforcés de trouver le fil pour sortir de ce labyrinthe. Plus heureux et non moins savant, M. Kalkbrenner semble ne marcher dans les ténèbres que le temps a placées entre nous et les Grecs, relativement à leur système musical, qu'armé du flambeau de la raison.

musical; il n'admit point comme lui cette espece de métaphysique des sons qui avait fait de son devancier, le plus savant, mais le plus abstrait des législateurs de l'harmonie. Il mit toute sa théorie dans l'observation et dans l'expérience de l'oreille, afin de déterminer par l'acoustique seule les rapports des sons entre eux et l'exacte mesure des intervalles; il réduisit à des proportions égales plusieurs d'entre eux, modifia les autres, et régla la progression de tous. Diamétralement opposé au système de Pythagore, le sien admet le sens *comme principe et comme modérateur de l'intelligence*, de manière que, selon lui, en excluant l'un, l'autre est incapable d'aucune perfection. Ce système parut tellement spécieux, pour ne pas dire vrai, aux Grecs qui rétablirent les écoles dans Alexandrie sous les Lagides, que les plus ardens sectateurs de Pythagore eux-mêmes, convaincus de la justesse des principes du hardi novateur, se virent obligés de se servir de ses expériences pour les concilier avec les calculs de Pythagore; et comme le système du sage de Samos fut d'abord appelé *immuable* et parfait, celui de son adversaire, également reconnu profond et marqué au coin du génie, balança ces honneurs, et mérita l'honneur d'être appelé système *égal*.

Didyme vint, et voyant que les deux philo-

sophes, entraînés, malgré leur génie et leur amour pour la vérité, vers l'erreur, qui touche souvent de près à l'un et à l'autre, étaient tombés dans deux excès, en ne réfléchissant point que si le sens et la raison ne sont point dans une parfaite harmonie entre eux, il ne saurait y en avoir dans les travaux des hommes, il fit des modifications au système établi. La bonté de ces modifications ne fut point mise en problème. Il trouva dans la gamme des Grecs une discordance sensible qui justifiait la vérité de sa critique; et ce fut alors que ce système fut rectifié par Ptolémée, et prit le nom de *réformé.*

Après les divers changemens dans la musique arrivés tard chez les Grecs, d'autres philosophes trouvèrent ce qu'ils appelèrent *les combinaisons harmoniques*, en mêlant sans les confondre, les trois principaux genres de musique, le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*. C'est par l'union ou par la séparation de ces divers modes exécutés sur les tétracordes, qu'ils produisirent ces effets tantôt si profonds et si animés, tantôt si légers et si pleins de grâces, tantôt si ravissans et si sublimes, qui, racontés par les historiens, semblent tenir plus du merveilleux que de la vérité. Les preuves de ces effets étonnans ne sont point venues jusqu'à nous; il n'existe aucun monument de ce genre

qui nous ait convaincus de la réalité d'une foule de prodiges opérés par la musique antique; d'où il résulte que lorsqu'il s'agit de cet art chez les Grecs, art dont on vante encore la perfection, malgré tant de siècles écoulés, n'ayant aucun traité-pratique, aucun œuvre réel où le système soit rendu sensible, chacun l'interprète selon ses propres idées, plutôt que selon les faits et une expérience que l'on ne saurait avoir.

Ce qu'il y a de certain cependant, c'est que la simplicité, type de tous les arts, et la plus belle inspiration du génie, la simplicité, par laquelle se sont spécialement distingués les Grecs aux yeux de la postérité, présidait à leur harmonie, qu'elle en était l'âme, et faisait le charme et la beauté de leurs chants. Ils furent si persuadés de sa puissance, que dans cet art, plus que dans tous les autres, ils ne souffrirent point qu'on altérât en rien ni leur système, ni leurs modes de musique, une fois qu'ils eurent été consacrés par l'usage et par les lois. Ils ne voulurent point qu'on augmentât le nombre des cordes de leurs instrumens. Terpandre (1), comme on sait, osa le premier ajouter une corde à sa lyre, qui chez les Lacédémoniens renou-

---

(1) Il était de Lesbos, et calma une sédition avec sa cithare. Il remporta le prix aux jeux pythiens.

velait les prodiges de celle d'Orphée : il ne fut garanti ni par l'ascendant d'un talent sublime, ni par sa renommée, ni par les services qu'il avait rendus à la patrie de Lycurgue, et subit l'arrêt que prononcèrent contre lui les éphores. Timothée (1), qui jouissait de la même gloire, fut plus puni que Terpandre, pour avoir enchéri sur lui, et ajouté plus d'une corde au luth avec lequel il chantait la liberté. L'ironie châtie plus souvent que les plus sévères lois : ses concitoyens consentirent bien à l'entendre; il parut dans l'Odéon; mais à peine avait-il commencé à toucher son luth, qu'ils lui demandèrent *de quel côté il voulait que l'on coupât les cordes qu'il avait mises de plus à l'instrument avec lequel il charmait autrefois sa patrie.* Ce qui démontre, plus que tout autre fait, combien les Grecs mettaient de prix à la simplicité, c'est que, de leurs trois modes de musique, celui qu'ils aimaient le plus était le *diatonique,* parce qu'il était le plus naturel. Ils renoncèrent pour jamais au genre enharmonique, parce qu'il offrait de la recherche, et ces difficultés qui, tenant à l'affectation, sont la

---

(1) Timothée était de Milet ; il mit jusqu'à onze cordes à sa lyre. Il ne faut pas le confondre avec celui de Thèbes qui calmait ou excitait à son gré, avec la flûte, l'âme d'Alexandre, et le faisait courir aux armes.

honte et non la gloire du talent, et le véritable fléau du génie; vérité dont devraient se pénétrer les hommes qui sont, dans les arts, ce que dans les lettres sont les pédagogues. Quant au chromatique, le dernier des trois modes de la musique grecque, interprète de la mollesse qui n'énerve pas moins l'âme que le corps, il fut déclaré *infâme* par les Lacédémoniens (1); et Timothée, le même qui avait été déjà puni pour un délit, à leur avis, non moins grave, fut enfin banni de Sparte pour y avoir fait usage d'un mode qui devait en effet être en horreur aux plus austères de tous les Grecs.

Lorsque Orphée commença, par les accens de sa lyre et de ses chants, l'éducation politique, la civilisation des Grecs, qu'il réunit du fond des bois où ils étaient dispersés, dans l'enceinte des villes, où ils s'agglomérèrent, l'écriture n'était point inventée, et Cadmus n'avait point fait

---

(1) *Cùm sint melodiæ tria genera enharmonicum, diatonum et chromaticum. Primum quidem propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit : tertium verò est infame molitie; undè medium, id est diatonum mundanæ musicæ doctrinâ Platonis adscribitur.* Macrob. *de Somn. Scip.* Lib. II, Cap. IV. — Celio Rodigino, *Lection. antiquar.* Lib. IX, pag. 442, lit. D. — Bontempi, *Syst. della Music.* Parte I *della Teorica*, Corol. XX, pag. 71, et Parte II, Corol. XVII, pag. 101.

ce présent précieux aux Thébains. Orphée mit en musique des maximes, des vers, des sentences et jusqu'à des lois; et, chantées sous les formes d'hymnes ou de scolies, les Grecs ne les gravèrent pas moins dans leur esprit que dans leur mémoire. De là vint que tout ce qui attaquait la musique primitive chez ce peuple attaquait son code religieux et civil; et, vengeurs de la morale comme des coutumes antiques, les magistrats, comme les législateurs, ne souffrirent dans aucun temps qu'on changeât en rien les modes primitifs de la musique. Qu'arriva-t-il du maintien et de la sainteté de ces coutumes? qu'elles furent nécessairement un obstacle au perfectionnement de la musique. Aussi celle des anciens, comparée à celle des modernes, lui était sans doute très inférieure sous le rapport du mécanisme, des genres et surtout du nombre des diverses parties. Il passe aujourd'hui pour démontré que les Grecs n'ont pas connu la première des bases de cet art, la musique à diverses parties. Il y a long-temps que cette vérité eût été trouvée et prouvée, si l'on n'eût pas été obligé de la déduire avec des efforts pénibles et de long travaux, de l'examen et de la comparaison de passages obscurs disséminés dans divers auteurs, et si l'on eût eu quelque traité, quelques compositions autres que le fragment insuf-

fisant de l'*Hymne à Némésis.* Mais lorsque la religion chrétienne eut triomphé de l'ancien culte, les documens qui rappelaient ou enseignaient cet art, ses monumens, les instrumens qu'il employait, ses systèmes, soumis à la même censure, à la même rigueur, à la même proscription que ceux de l'architecture, de la sculpture et de la peinture antiques, furent écartés, comme tout ce qui rappelait le polythéisme; en un mot, l'ordre fut donné par les chefs qui présidaient aux succès du christianisme d'anéantir tous ces documens. Les chrétiens ne voulurent qu'un chant aussi austère que simple, sans ornement dans la voix comme sans accompagnement. Voilà pourquoi, malgré leurs pénibles élucubrations, les Burette, les Meibomius, et tant d'autres savans, ne sont parvenus qu'à jeter une lueur pâle à travers les plus épaisses ténèbres.

Aussi n'est-elle pas encore bien résolue, cette question : Les Anciens ont-ils connu ce que nous appelons le *contrepoint?* Aux savans qui, tels que les *Medoni*, les *Pérault*, les *Bontempi*, les *Levo*, les *Bougeant*, les *Ducerceau*, les *Rinalti* et les *Provedi*, ont soutenu que les Grecs ne connurent pas la musique à plusieurs parties, qu'ils ignorèrent dès lors le contrepoint, et que leur musique est inférieure à celle des modernes, nous opposerons *Isaac Vossius*, qui attribue l'inven-

tion du contrepoint aux Grecs; *Artusi*, qui prétend prouver par des extraits d'auteurs célèbres dans l'antiquité, et particulièrement de Platon, que les Grecs connurent la musique à plusieurs parties; l'Anglais *Stillingfleet*, qui partage cette opinion; le père *Sacchi*, qui, dans ses doctes dissertations harmoniques, insiste sur la perfection de la musique grecque, et sur l'utilité qu'en retirerait la nôtre en l'appliquant à l'éducation de la jeunesse; le savant *Requeno* et l'abbé *Arnaud*, aidé du savant *Matteï* de Naples, qui tous soutiennent dans leurs ouvrages la supériorité de la musique antique.

Les auteurs qui cherchent à soutenir la supériorité de la musique moderne, disent qu'elle a été réduite en un système parfait, scientifique, qu'elle est redevenue un art proprement dit; que nous avons un plus grand nombre d'instrumens et plus parfaits que n'étaient ceux des Anciens; que notre mélodie est plus pure et plus étendue que celle des Grecs; qu'elle se divise en plusieurs parties, et que les modernes ont des notes et une manière de marquer la mesure que les Anciens ne connaissaient pas.

Mais de l'autre côté, on réplique que la musique grecque a opéré des effets que la musique des modernes n'a jamais produits; que, dans plusieurs circonstances, elle avait pour objet de

guérir des maladies morales et même physiques; que la musique des Anciens peut, à ce titre, être considérée comme une espèce d'hygiène et de morale, puisqu'elle était appliquée avec succès aux choses les plus utiles, telles que la conservation de la santé et des jours des citoyens, et celle de leurs mœurs.

C'est ainsi que, livré à la controverse et à la polémique, faute d'autorités irrévocables et de monumens authentiques, un des plus grands débats littéraires, un des procès les plus anciens de la république des lettres reste encore à juger, du moins au tribunal d'un assez grand nombre de savans et d'hommes de lettres, quoiqu'au nòtre il soit décidé, comme nous l'avons dit plus haut.

Revenons à notre sujet. En résumant ce que nous avons précédemment exposé, on voit que Pythagore, fixant sa résidence à Crotone, cité des Brutiens, et dont il reste encore des ruines dans la Calabre, y fonda la doctrine musicale la plus célèbre de l'antiquité; que cette doctrine fut savammant modifiée par Aristoxène, né à Tarente; qu'enfin Didyme, rectifiant et perfectionnant l'ouvrage des deux philosophes, la musique italienne, transportée et établie sous les Ptolémées à Alexandrie et dans toute la Grèce,

devint naturellement l'aînée par son ancienneté de tout autre connue jusqu'à ce jour.

Nous avons cru devoir faire cette distinction, notre intention étant d'examiner dans la suite de cet ouvrage, si cette musique a dignement soutenu sa noble et ancienne origine. On voit en effet que, production de trois philosophes célèbres, elle apparut d'abord sous le plus beau climat, dans le pays le plus fertile et chez le peuple le plus sensible et le plus éclairé alors de la terre; qu'elle eut en naissant pour langage l'idiome le plus harmonieux et le plus expressif qu'aient encore parlé les hommes. Voyons si dans des temps infiniment postérieurs, et après les plus funestes et les plus longues vicissitudes, elle retrouve, conserve et alimente le feu sacré de l'harmonie. Ensevelie pendant seize siècles dans la tombe, observons par quel prodige s'opère sa renaissance. Le même ciel, la même terre, lui sourient, et, pour comble de bonheur, presque le même langage, du moins pour la douceur et la richesse de la prosodie. Le même génie inspire encore les citoyens qui habitent le sol où nous allons la voir renaître; ils sont vifs et spirituels comme les Grecs leurs ancêtres, et s'ils diffèrent d'eux, c'est dans l'énergie; ce qui causera sans doute une différence dans leur musique. Au lieu de repousser le genre

chromatique, proscrit par leurs pères, ils l'adoptèrent trop peut-être, et rien ne surpassa la suavité de leur mélodie. Mais les mœurs du moyen âge sont différentes de celles de l'ancien, comme le sont aussi ses lois. Le même génie préside aux arts, mais ses productions sont différentes : au lieu d'exprimer, dans la peinture, la douleur d'Agamemnon sacrifiant sa fille Iphigénie, il exprimera celle d'un glorieux martyr mourant pour son Dieu; au lieu de donner au marbre l'attitude du Jupiter de Phidias, il lui donnera l'attitude non moins imposante du législateur des Hébreux; enfin, s'il ne consacre pas la musique nouvelle au triomphe des mœurs, des lois et de la liberté, comme l'était l'ancienne, il la consacrera à la religion, dont elle exprimera dignement toute la puissance et la sublimité, et à la nature dont elle peindra tous les caractères, tous les penchans, toutes les passions. Ce vaste champ dignement exploité dans la musique sacrée, comme dans la musique dramatique, ne donnera pas à l'harmonie nouvelle moins d'importance que n'en avait l'antique. C'est ce que nous tâcherons de démontrer dans les Chapitres suivans.

CHAPITRE II.

De la Musique chez les Italiens de l'ancien âge, et particulièrement chez les Étrusques et les Romains.

De tous les arts, celui qui touche de plus près à la nature de l'homme, celui qu'il tient le plus immédiatement d'elle, c'est, sans contredit, la musique. Nous croyons avoir démontré cette vérité dans la courte introduction mise en tête de ce volume. Il suit de là, que tous les peuples ont dû nécessairement avoir une musique qui leur a été propre; ainsi les nations autocthones de l'Italie, qui se trouvèrent placées sous un beau ciel, dont le sol était fertile et le langage harmonieux, cultivèrent-elles cet art, avant celles que le sort avait moins favorablement placées.

Cependant, assigner l'époque précise de l'existence de la musique chez les Aborigènes de la péninsule, avant les Étrusques, devient une chose impossible. L'antiquité de ces peuples, qui se perd dans la nuit des temps, y met un invincible obstacle : dans des siècles plus rapprochés même, une difficulté non moins grande vient encore nous arrêter : partout les monu-

mens historiques manquent; et sans cela, comment prouver que tel ou tel art a existé? On sait, par le terrible exemple de Carthage, que les Romains détruisaient tout ce qui aurait pu survivre à leurs ennemis vaincus, dont ils anéantissaient jusqu'aux plus faibles traces. De là, l'impossibilité de rien savoir de la musique des nations italiennes, qui, descendues des Aborigènes, ont succombé dans leur lutte avec Rome.

Tout ce que l'on peut dire, c'est que toute la partie de l'Italie appelée la Grande-Grèce possédait le système musical des Grecs, puisque, comme nous l'avons vu, Pythagore, qui avait créé et enseigné les premières règles de ce système, résida long-temps à Crotone, et se fixa à Métaponte, et qu'Aristoxène, né à Tarente, le perfectionna. Mais les trois nations samnites, qui possédaient une grande partie du littoral de l'Adriatique, et s'étendaient jusque vers celui de la mer Tyrrhénienne, occupé par les Étrusques, parlaient une autre langue, et avaient peut-être, quoique voisines de la Grande-Grèce, une musique nationale, proprement dite. Ces peuples belliqueux devaient avoir adopté surtout des instrumens et des chants propres à entretenir et à exciter leur ardeur dans les combats. Quant aux Étrusques, un monument impérissable de l'existence de l'harmonie chez eux existe dans

ce vers de l'*Énéide* de Virgile, qui apprend à la postérité la plus reculée, qu'ils furent les inventeurs de la trompette :

Tyrrhenusque tubæ mugire per æquora clangor. (1)

Les vers fescenniens, écrits en langue osque, une des mères de la langue latine, et contemporaine de celle des Étrusques, ces vers chantés et accompagnés d'instrumens, comme les vers grecs, prouvent encore l'existence de la musique avant la fondation, ou du moins les victoires de Rome, chez les nations qui environnaient son territoire, et qui se fondirent dans son sein après la guerre de l'Étrurie, et après la guerre Sociale; guerres où elle détruisit tout chez ces peuples, comme elle détruisit tout à Carthage.

Ainsi l'on ne peut révoquer en doute l'existence de la musique en Italie dans les temps antérieurs aux Romains, quoiqu'il ne nous soit parvenu aucun traité de cet art écrit en langue osque ou étrusque. Quand on considère le nombre et l'éclat des villes que possédait la dernière de ces deux nations, le luxe de leurs citoyens, l'habileté des artistes, surtout dans la plastique et dans l'art de fabriquer ces vases dit étrusques,

(1) *Æneid.* VIII.

qui égalent en beauté les fameux vases *murrhins*; quand on jette les yeux sur Capoue, qui portait le nom de *Caput urbium*, parce qu'elle était la première des douze colonies étrusques (1); sur Pouzzol, dont l'amphithéâtre immense qui existe encore, a servi de modèle au fameux Colisée de Flavien; sur Naples et sur Cumes, l'aïeule de toutes ces villes, pourrait-on croire que dans un tel pays, c'est-à-dire dans tout le midi de l'Italie, l'art seul de la musique n'ait pas été porté à son plus haut degré de perfection?

Si ces témoignages ne suffisaient pas, nous en appellerions, pour augmenter leur nombre, à une autre autorité (la fable) que son nom pourrait bien faire récuser, mais où l'érudition et la philosophie ne dédaignent pas toujours d'aller chercher des preuves.

Bacon n'a point balancé à dire que la mythologie *était la sagesse de l'antiquité*, d'où il suit que la fable peut, dans le besoin, servir de supplément à l'histoire; il ne s'agit que de savoir convenablement et l'interroger et l'interpréter. Dès lors nous oserons demander ce que signi-

---

(1) Tite-Live croit que Capi, commandant des Samnites, donna son nom à Capoue. Mais Virgile, en parlant de Capys, compagnon d'armes d'Énée, dit, au Liv. x:

Et Capys. Hic nomen Capuanæ dicitur urbis.

fient ces êtres aussi dangereux qu'ils étaient aimables, qui, moitié femmes, moitié poissons, exerçaient également leur puissance sur les eaux comme sur la terre; et, sous le nom mélodieux de *sirènes*, étaient à la fois l'effroi des sages, et l'objet des désirs des imprudens, c'est-à-dire de tous ceux dont le cœur était trop sensible peut-être au pouvoir réuni de la mélodie et de la beauté! Les nautoniers et les passagers sur les mers, les voyageurs sur le littoral du beau golfe de Naples, qui alors s'appelait *Parthénope* (du nom d'une de ces sirènes, lequel signifie *figure de vierge*), tous couraient les plus grands dangers en les écoutant; et l'on sait ceux auxquels s'exposa le héros favori du père de la poésie épique chez les Grecs, lorsque passant près de ces beaux rivages il entendit ces attrayantes femmes. Prudent et rusé, il eut sagement recours à l'artifice pour combattre un art funeste à la vertu : il se boucha les oreilles avec de la cire, se fit attacher au mât de son vaisseau, et faillit, malgré toutes ces précautions, à succomber à des périls semblables à ceux qu'il rencontra chez Circé, autre magicienne de ces bords célèbres. Quels étaient donc ces êtres surnaturels, sortes de fées antiques, qui présidaient à la musique dans l'Ausonie, comme Érato dans la Grèce à la poésie lyrique, si ce ne sont les

femmes de cette Ausonie doublement dangereuses, et parce qu'elles inspiraient la mollesse par des chants efféminés, et parce que ces chants ajoutaient au charme de leur beauté? Oui, dépouillée de son enveloppe allégorique, la fable des sirènes devient un monument historique qui atteste en même temps et l'éclat et l'abus peut-être de la musique en Italie, dès la plus haute antiquité. (1)

Rome, quelque austères que fussent ses lois, reconnut aussi, même dans son berceau, le pouvoir de la musique; mais elle consacra ses naissantes institutions dans cet art à son dieu favori, à Mars. Le plus pacifique de ses rois, celui qu'on doit regarder comme son législateur religieux, Numa, ordonna que les prêtres de ce dieu chanteraient en portant en procession l'*ancile*, ou le bouclier sacré tombé du ciel pour servir d'égide à la ville éternelle. Plus tard, on voit le napolitain Andronicus, affranchi de Livius Salinator, dont il élevait la famille, composer, pour apaiser les dieux irrités contre les Romains,

---

(1) Que l'on entende un chœur de jolies femmes chanter à l'ombre des beaux ormeaux du Pausilippe, près de la tombe de Virgile, un air de Pergolèse ou de Cimarosa, sur des paroles de Metastase, et l'on verra, de nos jours encore, se changer en réalité la fable des sirènes.

une hymne qui fut solennellement chantée par un chœur de jeunes vierges (1), dont la beauté ajoutait au charme de la poésie et de la musique réunies. (2)

Les jeux scéniques furent enfin institués dans Rome à l'instar de ceux des Grecs, et ils eurent pour cause la religion. La population romaine, dévorée par une peste sous le consulat de Sulpi-

---

(1) *Voyez* Salluste.

(2) Dans les sacrifices particuliers, comme dans les sacrifices publics, la musique à Rome jouait un rôle important; la flûte était, comme en Grèce, l'instrument dont on se servait dans les cérémonies du culte, pour accompagner la voix des prêtres. Les flûtes des temples étaient en buis; celles qui étaient destinées aux théâtres, et aux jeux publics, étaient en argent. La trompette et le lituus retentissaient pendant les hécatombes, usage venu des Grecs.

Ce qui atteste le plus l'existence de la musique à Rome dès l'enfance du peuple-roi, c'est l'anecdote par laquelle nous apprenons que les musiciens, qui formaient un collége dans Rome, se retirèrent à Tibur, lorsqu'on supprima le dîner qu'on leur donnait journellement au Capitole. Le seul moyen qu'il y eut pour les faire revenir dans la ville, ne fut pas seulement de leur restituer leur repas quotidien, mais de les traiter avec magnificence. Préalablement, on leur donna un repas où ils s'enivrèrent, et lorsqu'ils furent endormis, on les transporta à Rome. On voit que dans tous les temps Bacchus fut aimé d'Euterpe.

tius Peticus et de Licinius Stolon, eut recours à des prières, des sacrifices et des cérémonies extraordinaires pour fléchir l'inclémence des dieux. Elle n'avait point de chanteurs ou déclamateurs; elle en fit venir de l'Étrurie pour établir des fêtes funèbres. On ne sait pas si ces fêtes apaisèrent le courroux des dieux, et si on leur doit la cessation du terrible fléau; mais ce que l'histoire ne laisse pas ignorer, c'est que la jeunesse romaine goûta beaucoup ces jeux qui étaient *scéniques*, puisque ceux qui y figurèrent se montraient en public sur un théâtre, et qu'ils représentaient des pièces qui furent considérées comme satiriques, à cause des vérités souvent amères que renfermaient les vers qu'on y débitait, et dont l'harmonie était soutenue par les sons des flûtes ou de la lyre. (1)

Vers l'an 553 de Rome, Licinius composa également sous le consulat de Publius Sulpicius une autre hymne pour obtenir la protection des dieux envers la cité de Mars. Vingt-sept jeunes filles chantèrent ces vers sacrés. (2)

---

(1) Tite-Live, XXXI, chap. II.

(2) La musique militaire fut naturellement celle à laquelle le peuple, qui n'était que cultivateur et guerrier, accorda la préférence. Dans les entrées triomphales, les soldats chantaient, avec enthousiasme, les hauts faits de leurs généraux, et ne craignaient pas d'y joindre leur

Sept ans après cette auguste et touchante cérémonie, on voit, sous le consulat d'un des descendans de Paul Émile, la musique admise jusque là dans Rome comme une simple étrangère, à laquelle, en récompense de ses talens, on accorde l'hospitalité, acquérir enfin les nobles droits de cité dans la ville éternelle. Ce fut dès ce moment en effet qu'on l'appela à l'honneur de célébrer la naissance, le mariage et même la mort des maîtres du monde; elle vint mêler sa joie à la gaîté de leurs festins, un éclat de plus à leurs triomphes, et prêter le charme de la mélancolie à leurs funérailles. Ce dernier usage, les Romains l'avaient emprunté des Grecs, qui toujours cherchaient à se distraire par d'agréables sensations, des sombres idées qu'inspirent le souvenir de la mort et tout funèbre appareil. (1)

---

propre éloge; car la gloire est solidaire, elle est en communauté entre le chef et le soldat, dans une bataille. Cependant, si le triomphateur n'était pas aussi généreux qu'il avait été habile, s'il n'avait pas su dignement récompenser les compagnons de sa gloire, ceux-ci, en suivant son char de triomphe, mêlaient à leurs chants populaires des épigrammes sur ses mœurs, si elles n'étaient pas irréprochables, et surtout sur sa parcimonie. Pendant cette sorte de saturnales militaires, tout était permis, jusqu'aux mauvaises plaisanteries qui restaient impunies.

(1) Les chœurs chantans des Grecs ne furent connus et établis dans Rome que sous le consulat de Claudius

Enfin parurent les jours si beaux pour les

Néron, et de Marcus Livius; mais la musique aurait fait des progrès rapides, malgré l'austérité des mœurs des Romains, long-temps avant la destruction de la république, sans l'affreuse institution des combats de gladiateurs, institution qui certes ne prouve pas l'humanité de ce peuple : soit qu'elle fût le résultat d'un penchant naturellement cruel, soit qu'il faille l'attribuer à ses habitudes rustiques et guerrières, toujours est-il qu'elle ne cessa d'être chérie des Romains; qu'à peine eut-il connu ces sanglans spectacles, il les préféra à tout autre. La musique fut écartée des arènes; et, comme l'a dit un grand écrivain, « L'ennui romain, voulant du sang pour s'effacer, c'était spécialement à ses jeux inhumains que le peuple-roi avait recours pour s'amuser. »

Les Romains commencèrent par faire combattre entre eux, cinquante de ces malheureux, appelés gladiateurs, et qu'on engraissait, comme de vils animaux, afin que leur sang coulât plus lentement : raffinement de cruauté digne des Cannibales. Flaminius augmenta le nombre de ces victimes, dans les jeux qu'il donna au peuple romain; et les Lépides, pour honorer la mort de leur père, en firent combattre quarante-quatre, mais tous à mort; car il arrivait quelquefois, qu'on voulait ne faire égorger qu'à demi les acteurs de ces horribles spectacles. Jusqu'au *premier sang*, était l'expression consacrée dans ce dernier cas; et c'est par de tels jeux, que, pour se conformer à l'usage, la vertu filiale témoignait sa douleur de la perte d'un père, et honorait l'auguste mémoire des aïeux.

Les Brutus furent les premiers qui imaginèrent une pareille consécration, bien digne de leur stoïcisme farouche.

arts et si funestes à la liberté, où commença le règne d'Auguste. (1)

Ce fut dans cette même période que Rome ordonna que le poëme qu'Horace avait composé en l'honneur de Diane serait chanté par deux chœurs, l'un de jeunes filles, l'autre de jeunes garçons, tous fils de patriciens. Les beaux vers de l'héritier de la lyre de Pindare furent encore embellis par une musique dont on ignore les auteurs; mais cette circonstance montre que cet art étendant son empire sur le peuple romain, et suivant les progrès du luxe dans Rome, allait jouir de plus d'honneurs encore sous les empereurs que pendant la république.

---

(1) Avant ce grand événement, il venait de s'en passer un non moins important, l'assassinat de Jules César, et ses funérailles si remarquables par la douleur du peuple, et l'artificieux et éloquent discours d'Antoine.

Ce fut dans cette circonstance qu'un nombre considérable de musiciens, attachés au dictateur par leur emploi, et par l'admiration qu'inspiraient ses talens et son génie, jetèrent, après s'en être servis pendant les funérailles, leurs instrumens dans le bûcher, dont les flammes venaient de consumer les restes d'un grand homme, comme si après avoir célébré sa gloire et ses triomphes, ces organes de la mélodie ne devaient plus avoir aucun autre emploi. Malgré leur affreux despotisme, les Romains semblent avoir quelques droits au pardon de la postérité, car la grandeur accompagna long-temps toutes leurs actions.

Dès cette époque le chant était accompagné par des instrumens, et devait l'être bien auparavant, si l'on s'en rapporte à Cicéron qui cite une loi des XII Tables, ainsi conçue : *Popularem lætitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto, eamque divum honore junguto.* Ainsi la musique ne tarda pas à se perfectionner à Rome, la mélodie à être connue, et l'on voit que, malgré l'austérité des mœurs romaines, la science des accords, qui ajoute tant à la mélodie, avait fait dès lors des progrès surprenans.

Horace lui-même dit dans son ode à Mécène :

Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis barbarum. (1)

Valère Maxime nous révèle l'existence d'un collége ou école de musique, fondé dans la métropole du monde : *Tibicinum quoque collegium solet in foro vulgi oculos in se convertere, cum inter publicas, privatasque ferias, actiones, personis tecto capite, variaque veste velatis, concentusque edit.*

---

(1) Ode IX du Liv. V, vers 5 et 6. Horace parle encore de ce mélange de la lyre et des flûtes dans une autre Ode, lorsqu'il dit :

. . . . . *Lyraque et Berecynthiæ*
Delectabere tybiæ,
Mistis carminibus. Ode 1re du Liv. IV.

Enfin Sénèque, après avoir dit de quelles voix et de quels instrumens se composaient les chœurs des musiciens, semble donner à entendre qu'on faisait déjà à cette époque usage des dissonances; et en effet, voici ce que contient un passage de la quatre-vingt-quatrième épître : *Non vides, quam multorum vocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illìc acuta est, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris fœminæ, interponuntur tibiæ : singulorum illìc latent voces, singulorum apparent..... Fit concentus ex dissonis.*

Et le père de l'éloquence, Cicéron, en parlant de la concordance qui doit résulter de l'union de tous les ordres des citoyens d'une ville, en fait la comparaison avec l'harmonie à plusieurs voix, accompagnée d'instrumens : *Ut in fidibus ac tibiis atque cantu ipso, ac vocibus concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum et discordantem aures eruditæ ferre non possunt; isque concentus ex dissimilimarum vocum moderatione, concors tamen efficitur et congruens, sic ex summis, et mediis, et infimis interjectis ordinibus, ut sonis moderatam ratione civitatem consensu dissimilimorum concinere atque harmonia à musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate concordiam.* (De Republicâ, Lib. II.)

Il faut convenir pourtant que ces deux passages ne prouvent pas clairement que les anciens connussent ce que nous appelons *l'harmonie*, le contre-point. Quand les auteurs cités disent que dans un concert il ne résulte qu'un son d'un mélange de voix dissonantes, ils ne veulent peut-être désigner que des voix différentes, qui ne rendent pas des sons semblables : telles par exemple les voix d'hommes et de femmes, qui sont presque toujours à l'octave les unes des autres, et qui, bien que dissemblables, peuvent parfaitement s'accorder.

Sous le règne sombre de Tibère, la musique dut nécessairement être atteinte de ce marasme qui paralyse tous les arts sous un tyran : ils cessent alors de verser leur baume consolateur sur les peines de la vie; et cependant sous Caligula, digne héritier du monstre qui lui avait légué l'empire, la musique semble s'éveiller de sa longue léthargie : c'est que le nouveau despote avait pour cet art du penchant et presque une passion. Caligula aimait la musique autant qu'il aimait le sang, et cette réunion dans un même homme, d'un goût aimable à une fureur sanguinaire, n'est pas de tous les mystères de l'esprit humain le moins difficile à expliquer. Suétone nous dit que le successeur de Tibère appelait la musique à tous ses plaisirs. Heureux,

si le plus doux, le plus noble des arts, celui qui parle si facilement et si profondément au cœur, eût pu adoucir le sien!

Sous le règne de Claude, qui fut celui de la débauche, comme le prouve l'infâme conduite de Messaline, et celui de la sottise et de la stupidité, puisque Claude était empereur, la musique languit comme elle avait langui sous Tibère, qui ne l'admettait que dans ses mystérieuses orgies. Ce ne fut que sous le règne de Néron qu'elle reprit momentanément dans Rome l'éclat dont elle avait brillé dans Athènes.

Cet empereur cultiva lui-même la musique en homme de l'art. Peu après qu'il fut revêtu de la pourpre, il consacrait une grande partie de son temps non aux affaires de l'empire, mais à l'exercice de son art favori; tous les jours s'enfermant avec Terpnum, le joueur de lyre et de cithare le plus renommé qu'il y eût alors, il prenait des leçons de chant qui se prolongeaient jusque dans la nuit (1). Quoique sa voix fût grêle et voilée, il fit de tels progrès, que, dès la troisième année de son règne seulement, il ne balança point à chanter en public sur le théâtre; il débuta sur le théâtre de Naples, et y acquit, soit par artifice, soit par un mérite réel, tant de

(1) Suétone, *Néron*, §. 20.

réputation, que des musiciens accoururent de toutes les contrées pour l'entendre et admirer ses talents. Il en retint, comme on sait, cinq mille qui, dès ce moment, restèrent attachés à son service : il leur donna un costume uniforme, et leur apprit même (chose incroyable, si Suétone ne l'attestait!) de quelle manière il entendait être applaudi (1). Le peuple romain, aussi corrompu que son maître, le pria un jour de chanter dans une des rues de Rome où il passait, et Néron, qui lui aurait refusé la vie de Thraséas s'il la lui avait demandée, ne refusa point de lui faire entendre sa voix divine. Des applaudissemens furent la récompense d'une complaisance aussi honteuse qu'inouïe. Dès ce moment, le maître du monde se mit lui-même dans l'ignoble rang des histrions et des farceurs; il accepta sa part des rétributions publiques destinées à payer leur talent, et regarda comme honorable l'état que le peuple romain avait, aux jours de sa liberté et de sa gloire, flétri comme ignominieux. Non content des applaudissemens donnés à sa voix comme chanteur, il brigua les suffrages du public comme compositeur; il voulut traiter le sujet de la *Prise de Troie*, et l'on prétend même qu'il fit mettre le feu à Rome, afin de pouvoir

(1) Suétone, *Néron*, §. 20.

imiter avec plus de vérité les voix et les cris déchirans des victimes de l'incendie. C'est à l'aspect du plus affreux tableau que puissent contempler les yeux de l'homme, et qui pour lui n'était qu'un brillant modèle, qu'il eut, dit-on, le plaisir, en jouant sur sa flûte, de composer ce que l'on appelle *d'après nature*.

A la mort de ce tyran parricide, le peuple romain, dont la vengeance ne fut pas moins excessive que ne l'avait été sa lâche obéissance, prétendit mettre au rang des complices de Néron la musique, et, comme telle, la bannit de Rome, ainsi que tous les musiciens. Singulier exemple de justice qui confond parmi les coupables de malheureux artistes qui, s'ils n'eussent obéi, auraient payé de leur vie leur résistance, et proscrit comme un art malfaisant celui qui, lorsqu'il est dignement cultivé, peut le plus efficacement adoucir et polir les mœurs.

Quoi qu'il en soit, la musique, partageant le sort honorable des proscrits, fut, comme nous l'avons dit dans l'Introduction, obligée de se réfugier dans le sein de l'Église naissante, qui, en lui donnant un asile, l'épura, la rappela à sa primitive et antique destination, la chargea du soin de célébrer les œuvres d'un Dieu clément et rémunérateur. Jusque là cet art, égaré par la fausse application qu'on en avait faite à Rome,

sous les empereurs, avait cessé d'être consacré, comme il l'était dans la Grèce, à embellir et fortifier à la fois les vertus, la morale et même les facultés physiques de l'homme. Mais une nouvelle ère s'ouvre; l'art musical paraîtra de nouveau dans toute sa splendeur, et remplira sa destination la plus honorable, jusqu'à ce que d'autres temps le rappellent encore à d'autres usages. Nous le verrons alors se corrompre, se dégrader, dévier des principes qui le guidaient à son origine.

CHAPITRE III.

CONTINUATION DU PRÉCÉDENT.

Les premiers chrétiens conservent secrètement la musique dans Rome. — Constantin la protége. — Saint Ambroise et saint Grégoire la réforment.

Nous avons vu que la musique, instituée en Italie par Pythagore et Aristoxène, jeta un éclat brillant dans les contrées honorées du nom de Grande-Grèce ; que les Étrusques cultivèrent surtout la musique instrumentale, et que les Romains, dès l'origine de Rome, malgré l'austérité de ses lois et la rudesse de ses citoyens, ne la cultivèrent pas moins jusqu'au temps où, après avoir suivi les progrès du luxe sous l'empire, et avoir été plus pratiqué et chéri que dans toutes les précédentes périodes, l'art fut frappé d'une manière bien sensible par le bannissement de tous les plus grands musiciens de la capitale de l'Italie. La foule d'auteurs classiques qui ont écrit sur cet art depuis les Romains, atteste à quel point de perfection il avait été porté lorsqu'il subit le plus fatal ostracisme. Imitateurs fidèles des

Grecs, les Romains connaissaient en effet déja comme eux, non seulement la mélodie, mais l'harmonie qui résulte de plusieurs voix accompagnées d'instrumens; il est vrai qu'ils n'en faisaient guère usage que dans leurs pompes civiles et leurs fêtes religieuses, dans leurs funérailles et leurs festins. Si, à l'exemple des Grecs, ils eussent fait de la musique une des parties les plus importantes de leurs représentations théâtrales; si leurs goûts sanguinaires, ou plutôt leur politique dominatrice, ne leur avait fait adopter de préférence le triste spectacle des gladiateurs et des arènes, qu'ils avaient reçu des peuples corrompus de la Campanie (1), nul doute qu'ils n'eussent encore perfectionné le système musical des Grecs leurs modèles.

D'abord les Romains se servirent des mêmes lettres que les Grecs employaient pour distinguer les divers sons de la musique, mais plus tard ils crurent devoir leur substituer (sans doute pour rendre la musique plus populaire chez un

(1) Ce n'est pas ici le lieu de s'arrêter sur ce fait. Mais il est assez singulier qu'un peuple énergique prenne, du peuple le plus amolli de l'univers, l'usage des spectacles sanglans pour l'appliquer à sa politique et à son caractère. Nous n'avons voulu que rappeler en passant un des traits les plus surprenans de l'histoire des peuples.

peuple qui était essentiellement libre) les quinze premières lettres de l'alphabet latin.

Proscrite dans Rome, comme nous l'avons dit, la musique ne trouva d'autre refuge que chez les premiers chrétiens. Les néophytes se rassemblaient dans le plus grand secret, de crainte d'éveiller les agens de la tyrannie, et de provoquer ses fureurs. Pendant trois siècles de persécution, la musique fut leur compagne et leur consolatrice; ils lui dûrent ces hymnes qu'ils chantaient la nuit, cachés dans les profondeurs des catacombes. Mais bien déchue du rang qu'elle avait naguère occupé, sans éclat et sans fortune, simple comme on l'est dans l'indigence, et privée même de ces instrumens qui secondent si puissamment son pouvoir, elle ne pouvait que former des *chœurs de voix;* et que devaient être ces chœurs, exécutés par des personnes qui, n'étant pas musiciennes de profession, n'avaient presque aucune ou même aucune connaissance de ses règles (1)? De là la première cause de sa

(1) Proscrits par les empereurs, odieux au sacerdoce antique, appelés impies par le peuple, et traités comme tels par les magistrats, les premiers chrétiens ne jouirent d'aucune sûreté, d'aucune tranquillité privée ni publique. Leur vie était un continuel orage qui se terminait souvent par un affreux martyre. Les antres, les cavernes furent

dégénération, que devait bientôt augmenter l'apparition des Barbares en Italie, lorsque son exercice redevint public par la protection accordée par Constantin au culte catholique.

Mais après comme avant le règne de ce prince, la musique, appliquée le plus souvent à la prose ou à des vers, barbares comme les langues des peuples qui de toutes parts inondaient le midi et l'occident de l'Europe et y renversaient l'édifice antique des arts, elle n'eut plus bientôt de véritable rhythme; il était

---

leurs refuges dans les campagnes, les souterrains dans les villes; et c'est là où, s'entretenant de la nouvelle doctrine, ils subissaient, lorsqu'ils étaient découverts, la mort la plus cruelle, à moins que par une infâme apostasie, à laquelle ils étaient loin en général de vouloir se résigner, ils ne répudiassent leur nouveau culte.

L'impossibilité pour eux de s'occuper, dans de si fatales circonstances, des sciences et des arts, n'est que trop démontrée. Indépendamment de cet obstacle, ils éprouvaient pour la musique des Grecs, cette répugnance que l'on ressent ordinairement pour tout ce qui tient à des objets que l'on hait; et comme cet art avait jusque là été consacré au polythéisme, c'en était assez pour qu'ils ne l'aimassent pas, du moins avec ses anciennes règles et ses anciens principes. D'abord, les cérémonies religieuses des premiers chrétiens ne consistaient qu'en prédications et lectures de divers écrits ou traités moraux, et des ouvrages des saints apôtres.

sans cesse altéré par la prosodie de ces langues âpres et dures : aussi la musique ne conserva qu'une empreinte à demi effacée de ses formes antiques et pures, et de ses règles primitives, qu'une certaine variété dans le caractère et les tours, qui permettaient encore qu'on l'appliquât à des compositions de différens genres. Ses principes étaient bien les mêmes, à en juger par le traité écrit par saint Augustin, et qu'il nous a laissé; mais dans la pratique ils n'étaient plus suivis. (1)

C'est ainsi que le chant ecclésiastique, le seul en usage alors, était tombé dans la plus étrange désorganisation, lorsque saint Ambroise vint

---

(1) C'est en 260 que le chant ou la musique vocale fut adopté dans les Églises orientales. Népos, évêque chrétien, composa des mélodies sur les Psaumes de David, et les introduisit dans les assemblées des fidèles. La musique instrumentale est restée exclue, comme invention profane, à cause de l'usage qu'en faisaient les païens.

Si l'on considère que les chrétiens de ce temps n'avaient aucune des connaissances relatives à la musique, parce que la religion ne leur permettait pas de fréquenter les musiciens païens, on peut en conclure que la composition des chants et l'exécution de ces psaumes ont été bien imparfaites. (Kalkbrenner, *Histoire de la Musique*, tom. II, pag. 41 et 42.)

heureusement le reformer, ou plutôt le reconstituer.

Ce saint est le véritable fondateur de la musique d'église selon le mode diatonique des Grecs, si l'on en croit un auteur qui d'ailleurs a écrit judicieusement sur la musique (1); mais d'autres écrivains nos contemporains, auxquels personne ne pourrait contester de grandes lumières sur cet art (2), prétendent qu'on ne sait pas précisément en quoi consistait la constitution ambroisienne. Si l'on examine, disent-ils, le chant de l'église de Milan, on n'y trouve pas de différence sensible avec celui des autres églises catholiques. La vérité est que le saint archevêque de cette ville laissa quelque rhythme à la musique, que saint Zénobien, évêque de Florence, et l'illustre et infortuné Boëce (3), vinrent améliorer. Mais ce fut à saint Grégoire, qui parut dans le sixième siècle, qu'il appartenait d'être le réformateur de la musique d'église. La musique instrumentale étant d'abord sévèrement défendue dans le rituel chrétien, on évita tout ce qui était en rapport avec les cérémonies religieuses des

(1) Bontempi, *Hist. della Musica*, Part. II, pag. 172.

(2) Les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*, souvent cités dans ce volume.

(3) Gerbert, *de Mus. sacr.* tom. I, pag. 40.

Grecs et des Romains. Quoique saint Clément d'Alexandrie soit, de tous les pères de l'Église, celui qui montra le moins de répugnance pour la musique instrumentale, cependant il s'élève contre elle, et dit qu'il faut abandonner la musique chromatique, comme étant celle qui convient seule aux débauchés.

La première opération de ce saint, appelé aux honneurs de la tiare, fut de réduire à sept les quinze lettres du système qu'avait rajeuni Boëce, pour indiquer les diverses modulations de la musique; il corrigea ensuite ce qu'on appele encore *cantilènes* : il en rejeta plusieurs, et en substitua de nouvelles (1); il fonda deux colléges ou écoles de chant dans Rome, en leur affectant les revenus nécessaires pour que la musique fût enseignée à des enfans (2); et c'est

---

(1) Saint Grégoire supprima, en 594, les noms grecs des quinze tons que contenait le système d'alors, tels que *proslamb*, *hypate*, *parhypate*, *lichanos*, *mèse*, *trite*, *etc.*, et les remplaça par les sept premières lettres de l'alphabet. La seconde octave fut marquée par de petites lettres, et la troisième par de doubles lettres. Par le tableau des toniques usitées alors, et des quatre qui furent ajoutées, il est prouvé qu'il procédait entièrement à la manière des Grecs, dont il étudiait les ouvrages, par une division harmonique et arithmétique. *Voyez* Kalkbrenner, *Hist. de la Musique*, tom. II, pag. 57 et 58.

(2) Jean Diac., Liv. II, chap. VI. — Sigebert, *Script.*

de cette époque que doit dater la fondation de la chapelle appelée depuis *pontificale*, et le nom devenu classique de *maître de chapelle*, qui est donné à celui qui en dirige la musique. (1)

Dès ce moment aussi, le chant d'église jusqu'alors appelé *Ambroisien*, du nom de son premier réformateur, prit celui du pape qui venait de le régénérer, et se nomma *Grégorien*. Il se transmit ainsi de pontife en pontife, et d'église en église, et prit spécialement le nom de *plain-chant* (2), pour le distinguer du chant figuré. La différence de l'un est d'être composé de notes blanches à l'unisson, tandis que l'autre l'est de notes blanches et de notes noires en consonnances (3). Dans le siècle qui suivit le règne de ce pontife, un de ses successeurs, le pape Vitellien, qui, pendant le peu de loisirs que lui laissaient les soins de la tiare, aimait à cultiver la musique et à la rappeler à son ancienne gloire, introduisit dans l'église romaine

---

Eccles. in Vita S. Gregorii. — Gerbert, tom. 1, pag. 293. — Artéag. *Révol. de Teatr.*, tom. 1, pag. 103.

(1) Ximenes, *Orig. della Mus.* pag. 396.

(2) P. Martini, tom. 1, distr. 3, pag. 365. — Gerbert, tom. 1, pag. 399.

(3) Ce nom est toujours celui du chant de l'Église catholique romaine. Les Allemands l'appellent *choral geraux*, les Français, *plain-chant*, et les Italiens, *canto fermo*.

le chant qu'on appelle *en consonnance* ou à plusieurs voix. Il voulut que l'orgue, à peine connu alors en Italie, accompagnât les chanteurs (1). Cette innovation, qui annonçait le retour de la musique tant vocale qu'instrumentale réunies, mérita à ses sectateurs le nom de *Vitelliens*, qui leur fut donné par un peuple sensible et reconnaissant (2). Cette nouvelle manière de chanter acquit plus de perfectionnement dans le même siècle, sous le pontificat de Léon XII. (3)

Tout annonçait, malgré la présence des Barbares et les ruines fumantes dont ils étaient encore entourés, que la musique luttait avec avantage contre le génie de la destruction, et

---

(1) Ce pape, comme on voit, s'éloigna des principes de l'Église primitive à l'égard de la musique instrumentale. C'était adopter cette musique, que de faire accompagner les voix des chanteurs par des orgues, tandis que les autres successeurs de Grégoire se permirent tout au plus de composer des poésies pour qu'elles fussent chantées. Le pontife Sergius 1er composa lui-même un *Agnus Dei* qui fut chanté pendant la consécration, en l'an 688. *Voyez* Kalkbrenner, tom. II, pag. 63.

(2) *Voyez* Gerbert, tom. II, pag. 41, 95 et 141. Il faut remarquer que c'est la ville de Naples qui a donné le jour à ce pontife.

(3) Platina, *in Vitâ Leon. XI.*

s'efforçait avec succès de survivre aux autres arts descendus dans la tombe. L'école fondée à Rome par saint Grégoire prospérait; et le chant, ouvrage de ce pontife et la gloire de son règne, devenu le plus célèbre dans l'Occident, fut adopté par toutes les églises qui suivaient le rite latin. (1)

En 754, le chef de la puissante race des Carlovingiens demanda au pape Étienne des chantres tirés de cette école, pour enseigner la musique ecclésiastique dans toute la France. (2)

Mais la musique trouva dans ce pays, toute simple et facile qu'elle était encore dans sa composition, et conséquemment dans sa pratique, des obstacles à ses succès. Selon Jean Diacre (3), les ultramontains ne purent parvenir à conserver pures les douces modulations du chant grégorien, et les altéraient sans cesse par de très-

---

(1) Saint Augustin et saint Boniface furent envoyés par saint Grégoire, le premier en Angleterre, le second en Allemagne, pour y établir des écoles de plain-chant. Et en 680, le pape Agatone envoya aussi en Angleterre un des premiers chanteurs de la chapelle, nommé *Giov. Diac.* — Gerbert, *de Music. sacr.*, tom. I, pag. 360 et seq. tom. II, pag. 48.

(2) Valfrid, *de rebus Eccl. Martini*, tom. I, diss. 2, pag. 394, note 188.

(3) *In Vitâ S. Gregorii*, cap. II.

dures cantilènes, fruit du mauvais goût et d'une langue plus mauvaise encore. (1)

Les Français, doutant que les chanteurs envoyés de l'Italie pour leur enseigner la musique, la leur apprissent mieux que les maîtres nationaux qu'ils avaient, blâmèrent avec amertume une pareille résolution. Ils élevèrent des plaintes qui furent vainement portées aux pieds de Charlemagne, alors leur empereur. Ce prince, qui méritait à tant d'égards de les gouverner, ne s'en montra pas moins digne dans cette circonstance qui, toute légère qu'elle paraissait être, voulait ce qui coûte aux rois, comme aux autres hommes, de l'impartialité! on eût cru qu'il se prononcerait dans cette occasion en faveur des Français : il ne craignit pas de les blâmer, et de repousser la demande qu'ils faisaient de n'avoir pas de chantres italiens. Il pria le pape Adrien, auquel on sait qu'il accorda tant de faveurs, de lui envoyer deux des plus fameux chantres, *Benoît* et *Théodore*, dont l'un

(1) Il est remarquable de trouver déjà cette nation, qui depuis a fait des progrès si réels dans le chant, s'opposer à l'introduction de la musique italienne dans son Église, comme elle s'opposa au temps de Piccini à ce qu'elle fût introduite sur ses théâtres. L'histoire des peuples est souvent celle de leurs erreurs.

fut destiné pour la ville de Metz, et l'autre pour la ville de Soissons, chargés tous les deux du soin d'y fonder des écoles de musique. (1)

Déjà saint Grégoire avait envoyé saint Augustin en Angleterre, et saint Boniface en Allemagne. Plus tard le pape Agathon l'avait imité (2); mais leurs soins, sans être infructueux, n'eurent pas les succès qu'eurent ceux d'Adrien, dont les envoyés réussirent à propager la bonne musique d'église en France, où ils appelèrent chaque année, d'autres chanteurs romains chargés de l'y enseigner.

Au neuvième siècle, des signes tracés au-dessus des lettres employées dans la musique écrite, furent inventés pour indiquer la manière de porter la voix dans le chant. Ces signes prirent le nom de notes et firent faire un pas nouveau à l'art qui déjà redonnait des symptômes de vie : ces signes furent expliqués en latin par Balbule, et Notker, bénédictin qui était abbé de Saint-Galle en Suisse. (3)

Dans le siècle suivant, d'autres écrivains se

---

(1) Jean Diac., *S. Greg. mag.* §. 6 et 7, et seq. *Monacus Englism. in Vitâ Gregorii mag. ad ann.* 787.

(2) Gio. Diac. Ecbert, *de Mus. sacr.*, tome I, pag. 260 et seq.; tome II, pag. 48.

(3) Mabillon, *Ann. bened.*, tome IV, append. pag. 689.

présentent en foule, et consacrent leur plume à la musique pour hâter sa renaissance et son développement. La ville de Milan voit Remi, abbé déjà profondément versé dans cet art, et jouissant de la faveur la plus éclatante, comme la plus méritée, auprès de l'empereur Othon II, ne se servir de son crédit auprès de ce prince que pour le répandre et le faire fleurir. Saint Dunstan, archevêque de Cantorbéry, se fait honorer dans sa patrie en y introduisant la méthode de chant à plusieurs voix, inventée par le pape Vitellien, et introduite dans le rite latin par son successeur Léon II, dont nous avons parlé (1). Mais tout ce qui tient à l'enfance des arts est débile comme tout ce qui rappelle cet âge dans la nature; tout ce qu'on avait écrit jusqu'alors sur la musique n'est qu'un amas de règles informes, de méthodes ridicules. Le chant n'est encore qu'aride, et dénué également d'harmonie et de mélodie; les cantilènes ne sont que des psalmodies; les systèmes n'offrent pas même les plus simples principes. Les Barbares, en saccageant Rome sous Alaric, en détruisant une foule de

(1) *Voyez* Marpurgo, *Traité de la Fugue*, pag. 99. C'est à tort qu'on a attribué l'invention de ce chant à saint Dunstan. Les deux papes dont il question l'avaient, comme nous l'avons déjà vu, introduit dans l'Église.

monumens des arts, semblent aussi avoir étouffé sans retour la tendre et pure mélodie. Tel qu'un jeune arbuste battu par la tempête, et qu'un regard du soleil a peine à faire refleurir; ou pareil à la sensitive qui se flétrit soudain sous les doigts qui la touchent, cet art se refuse à toutes les voix qui l'appellent, à tous les cœurs qui le désirent. En vain des évêques veulent réformer leur liturgie et leur chant; cette opération, confiée à l'ignorance, et au mauvais goût plus dangereux encore, substitue des *plains-chants* insipides au chant romain, qui, dans sa simplicité, avait conservé de la phrase et du nombre. Voilà ce qui existait encore dans la musique en France, en Angleterre, en Allemagne, et même en Italie, où la bonne doctrine de l'école romaine n'était pas encore parvenue à jeter de profondes et immuables racines (1). Le besoin de règles plus

---

(1) Plusieurs hommes habiles pour ce temps s'étaient déjà efforcés, par leurs talens et leurs exemples, à faire fleurir et briller cet art; mais Saint-Robert, évêque de Chartres, s'était appliqué à donner plus de perfection à la manière de chanter en France, et Dunstan, évêque de Cantorbéry (comme nous l'avons déjà dit), à celle d'Angleterre. Celui-ci donna même des règles de composition vocale et instrumentale à ses concitoyens. Regino, abbé, dans le consistoire de Clèves, écrivit plusieurs ouvrages sur la musique, propres à la faire fleurir en Allemagne,

sûres, plus étendues, plus justes, se faisait partout sentir; un nouveau jour devait luire pour la musique; son enseignement didactique devait être plus clair, plus positif et plus étendu; il était nécessaire qu'un homme habile pour ces temps de ténèbres vînt dissiper l'obscurité où l'on était encore : Guido d'Arezzo parut.

---

et, entre autres, le traité intitulé *de Harmonicâ institutione*.

Théodulphe, évêque d'Orléans, fut, sous le règne de Louis-le-Débonnaire, condamné à une prison perpétuelle; il y composa les Cantiques *Gloria, laus et honor tibi, Christe redemptor*, et le chanta le dimanche des Rameaux, au moment où le prince passait processionnellement. Le chant inattendu d'une belle voix, une mélodie pure et simple, et surtout les paroles saintes du Cantique, émurent et édifièrent en même temps le cœur du prince. Elles le portèrent à la clémence; il pardonna à Théodulphe, ses fers furent brisés; et c'est ainsi que les arts en exerçant leur empire sur le cœur des hommes les plus austères, les rappellent souvent à des sentimens de clémence et d'humanité.

CHAPITRE IV.

Musique italienne du moyen âge, d'après le système de Guido d'Arezzo.

Pour que nos lecteurs puissent juger convenablement ce que nous allons leur soumettre dans ce Chapitre, il faut qu'ils se rappellent ce que nous avons dit du *tétracorde* des Grecs dans le premier Chapitre de ce volume, et de la réforme de saint Grégoire dans le troisième; il faut qu'ils veuillent bien se rappeler encore les tentatives plusieurs fois faites pour améliorer la notation musicale, et dont nous avons rendu compte dans le précédent Chapitre. Les lettres placées sur des syllabes pour indiquer des sons, ne parlaient que faiblement à l'imagination de ceux qui, dans des temps d'ignorance, tentèrent d'étudier la musique malgré ces élémens informes; on dut donc s'efforcer de trouver des signes plus expressifs. Le moyen le plus simple qui se présentait était d'avoir des lettres placées à des degrés analogues aux degrés d'élévation ou d'abaissement de la voix, dans l'exécution des chants, et de marquer ces degrés d'une manière plus précise au moyen de lignes parallèles. C'était

là le moyen qu'on employait avant le système qu'inventa le moine célèbre dont nous allons parler. Il commença par simplifier et régulariser l'ancienne méthode, et acquit par là un droit à la reconnaissance des amis d'un art qui depuis a fait des progrès tels, qu'il n'a peut-être point à regretter sa gloire antique.

Guido, bénédictin du monastère de Pomposa en Toscane (1), substitua, aux cinq tétracordes du système musical des Grecs, trois hexacordes auxquels il donna le nom de propriété naturelle de bémol et de bécarre, se servant des lettres grégoriennes pour distinguer les initiales de

---

(1) Gui d'Arezzo naquit dans cette ville, une des principales de la Toscane. Il fit son *Micrologus Guidonis de disciplinâ artis Musicæ*, à l'âge de trente-quatre ans, et mourut vers le milieu du onzième siècle. Voici la liste de ses autres ouvrages :

Guidonis versus de Musicæ explanatione, suique nominis ordine, regulæ rhythmicæ in Antiphonarii sui prologum prolatæ.

Aliæ Regulæ de ignoto Cantu identidem in Antiphonarii sui prologum prolatæ. Epilogus de modorum formulis, et cantuum qualitatibus.

Epistola Guidonis Michaeli monaco, de ignoto Cantu directa.

Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum qui fiunt in cantu Gregoriano, in multis locis.

Quomodo, de arithmeticâ procedit Musica.

chaque corde. Il plaça à la tête de ce nouveau système la corde qu'il appela *hypoproslambanomenos*, la désignant par le gamma grec Γ, d'où l'échelle musicale a depuis ce temps pris le nom de *gamme*; et comme dans ce système il y avait vingt-deux cordes, sept pour chaque hexacorde avec l'*hypoproslambanomenos*, il employa les lettres majuscules, les minuscules, et celles qu'on appelle *jumelles*, les premières pour les sons graves, les secondes pour les sons moyens et les autres pour les sons aigus. Il choisit les six syllabes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, prises de l'*Hymne de saint Jean-Baptiste* (1), pour désigner les six cordes diatoniques, et servir de guide dans le solfége; et c'est de cette manière de noter le chant que ces cordes furent appelées *notes*. Il leur appliqua ensuite les lettres *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, et les disposa de manière que les cordes formaient, par des intervalles déterminés, les cinq sons et les deux demi-tons de la gamme diatonique de nos temps; le premier demi-ton étant du troisième au quatrième degré, et le second du septième au huitième.

---

(1) Ut *queant laxis*
Re*sonare fibris*,
Mi*ra gestorum*
Fa*milis tuorum*,
Sol*ve polluti*
La*bii reatum*.

Guido donna ensuite les noms qu'il avait choisis dans l'*Hymne de saint Jean* à chacune des cordes de son système : la première s'appela *ut*, la deuxième *re*, la troisième *mi*, la quatrième *fa*, la cinquième *sol*, la sixième *la*.

Mais d'après un tel système, il n'y avait, comme on le voit, que six syllabes pour distinguer les sons de la gamme, et il en fallait huit pour arriver à l'octave du ton *c*. On était obligé de répéter au sixième degré de la gamme la syllabe *mi*, qui se changeait en *fa* dans le ton *f* de la propriété de bémol; d'où il s'ensuivait que, dans le passage d'un hexacorde à l'autre, on faisait divers changemens, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire que, dans le chant, la même corde prenait tantôt un nom, tantôt un autre, selon l'hexacorde dans lequel on passait, et auquel appartenait la corde. C'est ainsi par exemple que la corde *gesolreut* se nommait *sol* dans l'hexacorde naturel, *ré* dans le bémol, et *ut* dans le bécare. Il en était de même des autres cordes. Cette méthode était incommode autant qu'ennuyeuse pour ceux qui apprenaient la musique; la nécessité commandait qu'on ajoutât quelque utile auxiliaire à la partie de son enseignement le plus élémentaire; on ajouta donc le *si* aux six syllabes pour indiquer le septième degré de la gamme, et c'est de cette ma-

nière que toute difficulté fut aplanie, et que la gamme fut complétée. (1)

Guido ne borna point là ses travaux et ses soins : plusieurs écrivains lui attribuent l'invention de divers instrumens, tels que le clavecin et l'épinette; d'autres rapportent qu'il corrigea et modifia la *cantilène* d'église, qu'avant lui on exécutait par *quarte* et par *quinte*, en introduisant le contrepoint en tierce. Enfin d'autres font à ce moine laborieux et célèbre l'honneur de l'invention du *contrepoint*, ou de l'art de composer à plusieurs voix. (2)

---

(1) Mabillon, *Ann. Bened.*, tom. II, append. 7, pag. 632. — Gerbert, tom. II, Liv. II, part. II, pag. 61.

(2) Contrepoint; c'est à peu près la même chose que composition, si ce n'est que composition peut se dire des chants et d'une seule partie, et que contrepoint ne se dit que de l'harmonie et d'une composition à deux ou plusieurs parties différentes. Ce mot de contrepoint vient de ce qu'anciennement les notes ou signes des sons étaient de simples points, et qu'en composant à plusieurs parties, on plaçait ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui, le nom de *contrepoint* s'applique spécialement aux parties ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le sujet peut être à la taille ou à quelque autre partie supérieure, et l'on dit alors que le contrepoint est sous le sujet ; mais il est ordinairement à la basse, ce qui met le sujet sous le *con-*

Cet homme, comme tous les hommes que certaines circonstances font extraordinaires, ou qui le sont malgré les circonstances, eut ses détracteurs et ses apologistes : selon les uns, il fut un grand homme; selon les autres, il ne fit que rétablir le diagramme des Grecs, en y ajoutant la corde appelée *hypoproslambanomenos*, qui n'était point en usage chez ce peuple si éclairé et si sensible, à cause de la faiblesse du son qu'elle rend. D'autres contempteurs de la gloire de Guido lui accordent la seule invention des syllabes musicales, *ut, re, mi, fa, sol, la*. Enfin Paolo Serra, Romain, dans son ouvrage intitulé

---

trepoint. Quand le contrepoint est syllabique; ou note sur note, on l'appelle *contrepoint simple;* contrepoint figuré, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de notes, et qu'on y fait des dessins, des fugues, des imitations. On sent bien que tout cela ne se peut faire qu'à l'aide de la mesure, et que le plain-chant devient alors de la véritable musique; une composition faite et exécutée ainsi sur-le-champ, et sans préparation sur un sujet donné, s'appelle chant sur le livre, parce qu'alors chacun compose impromptu sa partie, ou son chant sur le livre du chœur.

On a long-temps disputé, si les anciens avaient connu le *contrepoint;* mais par tout ce qui nous reste de leur musique et de leurs écrits, principalement par la règle de pratique d'Aristoxène, Liv. III, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion. — *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, au mot CONTREPOINT.

Introduzioni armoniche, va plus loin, et affectant pour lui le pyrrhonisme que le père Hardouin affectait pour l'Histoire, il doute que ce moine soit effectivement l'auteur des ouvrages qui ont fait sa réputation scientifique.

Mais M. Villoteau, dans l'ouvrage auquel il a donné le nom de *Recherches sur l'analogie de la Musique*, surpasserait tous ses détracteurs, s'il ne se contredisait pas manifestement en parlant de cet illustre Italien. Cet écrivain prétend, dans le tome II, chap. 1er, pag. 29 et 142 de son ouvrage, que le système musical de Guido, substitué au système parfait des Grecs, est aussi faux qu'il est arbitraire, tandis que, dans le tome 1er, chap. XVIII, page 355 du même ouvrage, il avoue que ce laborieux bénédictin simplifia le système antique des Grecs, et établit, au lieu du mélange confus de plusieurs tétracordes, le système des hexacordes, plus simple et plus naturel. (1)

---

(1) La mémoire de Guido, déjà jugée par l'opinion de huit siècles qui s'élève en sa faveur, a été récemment honorée d'une manière non moins flatteuse par deux de ses compatriotes MM. *Nantis* et *Angeloni*, l'un Piémontais et l'autre Romain; ces deux Italiens ont prouvé qu'il était réellement l'auteur de toutes les inventions qu'on lui attribue, par deux écrits imprimés, aussi convaincans qu'ils sont bien conçus et bien rédigés. *Voyez* la page 259 de la

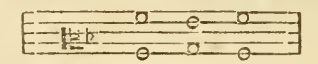
Après Guido, parut au nombre des écrivains qui s'efforcèrent de faire sortir la musique de ses ruines, et de perfectionner le système de cet art nouveau chez les modernes, un autre prêtre qui ne lui fût pas moins utile (1); Franco soumit le chant aux règles du rhythme ou mesure, comme on le voit par le manuscrit de la bibliothéque de Milan, intitulé *Franconis Musica et Cantus mensurabilis*, cité par l'auteur de l'*Histoire de la Musique d'église*, le savant Gerbert; et dans un autre manuscrit du Vatican, qui a pour titre *Compendium Joannes de Muris*, dans lequel on lit : *Deinde Guido monacus, qui compositor erat grammatis qui monocordum dicitur, voces lineis et spatiis dividebat. Post hunc magister Franco qui invenit in cantu mensuram figurarum.*

Ce prêtre distingue quatre espèces de mélodies concordantes dont il fait les élémens de sa Rhythmopée. Le discant simple, le prolat (*pro-*

Gazette de Paris, ou Courrier des Spectacles et de l'Europe, du 21 février 1808, et la *Vie de Guido*, imprimée à Paris, en 1811.

(1) Ce moine est Franco; on dispute encore sur son origine; les uns le font naître en France, d'autres à Cologne, et à Liége; plusieurs enfin soutiennent qu'il est Italien.

latus), le tronqué (*truncatus*) et le *discant copulé.* A ces quatre espèces appartiennent les consonnances et les dissonances, lesquelles se divisent; les premières en trois autres espèces appelées *parfaites*, *imparfaites*, et *moyennes*, et les dissonances, qui en ont deux seulement, les parfaites et imparfaites. Il parle ensuite de l'usage des unes et des autres; il en donne les règles, et l'on aperçoit, malgré l'imperfection des exemples, un progrès sensible, surtout dans l'usage de la sixte majeure ou mineure, entre deux octaves; c'est le premier qu'en présente l'histoire de l'art. Nous avons cru devoir en rappeler ici la figure.



Malgré les nobles efforts de Guido, de Franco, et des savans qui déjà, soit par des écrits didactiques, ou des inventions ingénieuses et des préceptes lumineux, s'étaient empressés de régénérer la musique, on voit sa noble simplicité s'altérer de nouveau au douzième siècle, temps, comme on sait, fécond encore en tout ce qui pouvait nuire à la renaissance du bon goût et des arts. En effet, le mauvais goût, appelé avec tant de raison gothique, les envahit alors de toutes parts; mais ne trouvant point de monu-

mens en statuaire, en peinture, en poésie, qui toutes trois avaient disparu depuis les Grecs et les Romains, il dégrada l'architecture et la musique, altérant dans celle-ci la pureté du chant grégorien par des cantilènes chantées en langue barbare (1); toutefois cette altération paraît n'avoir causé qu'une sorte d'état stationnaire à un art dont il prolongea ainsi l'enfance, au lieu de le faire rapidement marcher vers son âge adulte. L'harmonie fut pendant plus d'un siècle encore faible et languissante, ce qu'il faut attribuer à l'état d'agitation dans lequel était l'Europe à cette époque encore barbare où pullulaient les erreurs, et toute occupée de croisades, autant qu'à l'ignorance et au mauvais goût, tous deux si funestes aux arts; mais dans le treizième siècle, une foule d'écrivains nouveaux paraissent pour assurer à jamais son retour et son triomphe (2). Walter Bington

---

(1) Proricetto, cité par Gerbert, dit, en parlant de Navarro et de l'état dans lequel était de son temps la musique: *Jam suo tempore Navarro displicuerat misceri spirituali gravitati divini officii profanam quandam et levem in Galliis inventam cantilenam, jam nimis in Hispaniis receptam, quâ ferè ad vivum representatur tumultus prælii, cum tonitu et sono, strepitu bellico.*

(2) La malignité ou la justice lanceront à volonté, sur les moines et les chanoines des temps de barbarie, celle-ci

écrivit en Angleterre l'ouvrage *de Speculatione musicæ*, renfermant un commentaire de la doctrine de Franco, et Robert Handl, son compatriote, celui qui a pour titre : *Regulæ cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum compilatæ;* Marchetti de Padoue, son *Lucidarium de arte musicali,* ainsi qu'un second traité qu'il dédia au roi de Naples, Robert de la maison d'Anjou, qui, comme on sait, fut un des plus zélés protecteurs des arts que l'Italie ait vus sur l'un de ses trônes. Enfin Jean de Muris paraît, et quoique ce doc-

---

des arrêts pleins d'équité, l'autre des épigrammes ou des satires souvent injustes, et l'on répétera, si l'on veut, contre eux, la foule d'anathèmes fulminés par l'histoire elle-même et la philosophie ; mais il n'en est pas moins vrai que certains ordres religieux, tels que les bénédictins entre autres, ont rendu à l'agriculture un tiers du territoire de l'Europe, tandis qu'une foule de chanoines et d'autres prêtres s'occupaient sagement et avec efficacité de la restauration des arts, des sciences et des lettres.

Quant à la musique, c'est à quatre de ces hommes qu'elle doit sa résurrection, à saint Wulfran en Angleterre, à Nolkeven en Allemagne, et à Guido en Italie. Heureuse, mille fois heureuse l'Europe, si elle n'avait pas eu d'autres ministres du plus saint des cultes que de tels hommes ! L'humanité n'aurait eu qu'à se féliciter de leur existence et de leurs œuvres !

teur de la savante mais pédantesque Sorbonne, que les uns font naître en Angleterre et d'autres en France, ait long-temps été regardé comme l'auteur d'une foule d'inventions favorables au rhythme, et à la figure des notes; néanmoins il est constant qu'il n'avança que peu la notation musicale, mais rendit les services les plus importans à l'harmonie. On suit encore aujourd'hui ses préceptes sur la succession des intervalles. C'est lui qui défendit sagement de faire deux consonnances parfaites de suite par un mouvement semblable; c'est encore lui qui pour la première fois emploie le terme de contre-point, au lieu de celui de *déchant*; et l'on doit enfin à ce savant et précoce écrivain une foule d'autres préceptes plus utiles les uns que les autres à l'harmonie renaissante (1). Mais

---

(1) Il paraît qu'à l'époque ou vivait de Muris, l'école à peine naissante de la musique moderne n'était pas moins infectée des controverses et du pédantisme que toutes les autres écoles; elle avait, comme celle des belles-lettres, ses aristotéliens, ses thomasistes, et ses scotistes. Ce docteur se plaint des variations continuelles que l'art éprouvait; et en 1322, le pape Simoniaque Jean XXII donna une bulle pour défendre dans les églises l'emploi du *déchant*, dégénéré en abus, et qui semblait ne plus vouloir reconnaître de principes. De Muris eut, comme Franco, plusieurs commentateurs, dans le nombre des-

le quinzième siècle luit, et sa lumière éclatante pour l'Italie, puisqu'elle brillait déjà sur le berceau du Dante, de Pétrarque et de Boccace et sur celui d'une foule de statuaires et de peintres naissans, ne va pas moins éclairer celui de sa meilleure école de musique, l'école napolitaine. Déjà les pieds rhythmiques déterminés par Franco sont abandonnés, et l'on introduit dans la mesure autant de sons que peuvent en fournir les divers ordres de subdivision des temps; on crée de nouvelles figures pour représenter de nouvelles valeurs. Jean *Tinctor* les forme et les régularise, et vient fonder à Naples sous Ferdinand d'Aragon une école aussi désirée qu'elle était nécessaire, et que ceux qui lui succéderont ne tarderont pas d'élever au plus haut degré de gloire!

Jean Tinctor, sur lequel nous nous arrêterons d'autant plus, un moment, qu'indépendamment des ouvrages utiles qu'il a écrits sur la musique, il doit être considéré comme le premier fondateur de l'école napolitaine, naquit à Nivelle en Brabant, et vivait vers le milieu du quinzième siècle. D'abord chanoine et docteur dans sa patrie, il passa en Italie, et y devint chapelain du

---

quels se font remarquer, Philippe de Vitry et Prodoscimo.

roi Ferdinand de Naples. Son premier ouvrage est le premier traité sur la musique qui ait été imprimé; il est en forme de dictionnaire, et est intitulé, *Terminorum Musicæ*. Les termes de l'art en usage dans le moyen âge, y étant tous expliqués, rendirent cet ouvrage aussi important qu'il était utile. Il y ajouta le *Diffinitorium*, qui fut imprimé à Naples en 1474, avec des abréviations nombreuses, selon la manière d'écrire de ces temps. Ces deux ouvrages furent suivis de ceux dont nous joignons ici la nomenclature.

1°. *Expositio manûs secundum magistrum Johanem Tinctorem in legibus licenciatum ac regis Siciliæ capellanum.* Ce traité donne la définition de Gui d'Arezzo, de la musique, de l'emploi des clefs, des places qu'elles occupent, des voix, des propriétés, des nuances, les déductions et les conjonctions. Tous ces chapitres sont remplis d'exemples, tant en notes qu'en figures linéaires, qui jettent un grand jour sur cette matière, et donne comme exemple un *Kyriè* à trois parties, qui termine ce traité dédié à Jean Lotin. Les parties sont, *supremum, tenor* et *contra*.

2°. *Liber de naturâ et proprietate.* L'auteur y traite, dans cinquante et un chapitres, de la définition des tons, de leur formation, de ce qu'ils ont de commun entre eux, de leur mixtion,

de leur régularité, irrégularité, perfection et imperfection de leurs finales.

3°. *Tractatus de regulari valore notarum musicalium;*

4°. *Tractatus alterationum*, suivi du *Scriptum magistri;*

5°. *Liber de arte contrapuncti*, dédié au roi Ferdinand;

6°. *Proportionale musices.*

C'est dans ce traité que l'on voit avec le plus vif intérêt, comme exemple, un fragment de la fameuse chanson de *l'homme armé*, dont voici les singulières paroles écrites encore dans une langue plus singulière :

Lome, lome, lome, arme
Et Robinet tu m'as la mort
Donnée quand tu t'en vas.

7°. *Definitionum musices;*

8°. *Complexus effectuum musices.* Ce dernier ouvrage ainsi que l'autre est divisé en vingt et un chapitres, contenant chacun un des effets de la musique qu'il porte à vingt principaux; mais treize de ces intéressans chapitres sont malheureusement perdus.

Voilà tous les ouvrages de Jean Tinctor, dont nous avons cru devoir d'autant mieux faire l'analyse, que, nous le répétons, ils ont dû être de la plus grande utilité à l'art en général, et à l'école de

Naples en particulier; partout ils réveillèrent le goût inné, en quelque sorte, qu'avait la nation napolitaine pour la musique, goût qui n'avait été qu'assoupi et non éteint par la présence de la barbarie, quelque long que fût son séjour sous le ciel éclatant et pur de l'Ausonie.

Mais Tinctor eut après lui un grand nombre d'émules jaloux de marcher sur ses traces, et de hâter la régénération de l'harmonie.

Antonio *Bove*, François *della Castella*, Antoine *Villana*, Guillaume *Guarriero*, Fernand *Scart* et Philippe *Bononia*, et surtout *Franchino Gaffurio*, maître de chapelle de la cathédrale de Milan, lui succédèrent dans cette honorable entreprise, et ce dernier ne rendit pas moins d'éclatans services que lui au plus charmant des arts.

Un ouvrage de cet écrivain, disent les savans auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*, composé et imprimé à Paris, fait époque dans l'histoire de cet art. Quoique de cinq ouvrages qu'il a laissés celui-là seul nous soit parvenu, comme il est le plus important, il semble nous dédommager de la perte des autres; il porte le titre de *Pratica musica* (1), et est divisé en quatre livres : le premier traite de l'harmonie ou de l'in-

(1) Il a été imprimé à Milan, en 1496.

tonation, le second du chant mesuré, le troisième du contre-point, et le quatrième des proportions musicales. Dans ces quatre livres sont posés tous les principes généraux de la musique.

Le *Theoricum opus musicalis disciplinæ*, du même auteur, ne fait pas moins d'honneur à Gaffurio qui vint à Naples, déjà le siége de la musique italienne à cette époque, et y soutint plus d'une discussion savante avec les nombreux adeptes qui créaient partout en Italie des enthousiastes de la musique. Dans le nombre de ces derniers se distingua Jean Spataro de Bologne, qui autrefois simple faiseur de fourreaux d'épées, comme son nom semble l'indiquer, tenta de faire revivre dans son *Trattato di Musica* (1), les trois genres de musique des Anciens, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Il y rompit une lance contre Gaffurio; et le combat fut vif, si nous en jugeons par quelques vers latins qui sont parvenus jusqu'à nous (2). Gaffurio y répond à Spataro qui avait écrit contre lui son énorme volume.

---

(1) Publié à Venise, en 1531. *In-folio.*

(2) *Qui gladios quondàm corio vestibat et enses,*
Pelleret ut vili sordibus arte famem,
Musicolas audet rabido nunc carpere morsu,
Proh pudor! et nostro detrahit ingenio.

CHAPITRE V.

Continuation du même sujet.

Les habitudes sont, chez les nations, ce qu'elles sont chez les individus; et lorsque les lois sont devenues des usages chez les peuples, mauvaises ou bonnes, ces lois sont durables. Le goût que nous avons justement appelé gothique s'était changé en habitude en Europe à l'époque dont nous parlons; et l'Italie, malgré ses droits à plus d'un genre d'exception, lorsqu'il s'agit de barbarie, n'en était point exempte en musique, même vers la fin du seizième siècle. La foule d'hommes éclairés qui déjà s'étaient distingués en écrivant sur cette matière, n'avait pu empêcher ce goût de dominer; il était devenu également commun à toutes les classes de la société. Le chant d'église était tellement altéré,

---

Phœbe, dii tantumne scelus patieris inultum?
Nec sævus tanti criminis ultor eris?

Apollon répond :

Non impunè feret, sed qualis Marsya victus,
Pelle legat gladios perfidus, arte suâ.

qu'il eût été abandonné peut-être, si en 1550 l'immortel Palestrina (1), successeur de Jean

---

(1) Giov. B. P. Aloisio Palestrina, le plus célèbre maître de l'École romaine, naquit en 1529 à Palestrina (l'ancienne Préneste), ville de l'état romain, dont il prit le nom. Il fut l'élève, non d'un maître de son pays, mais du fameux Gondimel; et nous voyons cette fois un Français former un grand maître Italien. La beauté du génie de Palestrina ne tarda pas à le placer au premier rang des musiciens. Né dans l'obscure pauvreté, il s'éleva par ses talens jusqu'à la plus éclatante fortune. Quatorze des plus célèbres compositeurs d'Italie rassemblés dans Rome lui dédièrent les psaumes à cinq voix, qu'ils venaient de composer, comme un hommage à ses talens, de sorte que malgré son génie, il eut le bonheur d'étouffer l'envie. C'est lui qui détrôna l'école flamande et rendit à celles d'Italie le droit de suprématie auquel la nature les a appelées en dotant les Italiens de la langue la plus musicale qui existe. La mélodie, le style de Palestrina, sont aussi parfaits que ses ouvrages sont nombreux; et de ses travaux immenses ont jailli, comme de la source la plus pure, une multitude de chefs-d'œuvre : on doit le considérer comme le créateur de la musique d'église moderne perfectionnée. Il mourut en 1594, et ses funérailles furent célébrées par le peuple romain. Tout Rome était à son convoi, chantant un *libera*, pendant la translation de son corps, et dans l'église, la fameuse messe à trois chœurs, tous deux de sa composition. Le temple de Saint-Pierre même recueillit ses dépouilles, et pour prix des immenses et glorieux services rendus par lui à l'harmo-

Animuccia (1), dans la direction de la chapelle de Saint-Pierre de Rome, sous le pape Marcel, n'en eût corrigé les défauts et réformé les étranges abus. Ce fut lui qui composa et fit exécuter une messe à six voix sans instrumens qui, rappelant l'antique simplicité du chant ecclésiastique, et écartant les gothiques cantilènes introduites dans ce chant par les ultramontains, ramena le bon goût presque éteint, et offrit à ses concitoyens, dans cette messe, un modèle également propre à consulter comme à suivre.

---

nie, il fut enterré au pied de l'autel de saint Simon et de saint Jude, où la postérité lit encore l'épitaphe gravée sur son tombeau :

Johannes-Petrus-Aloysius
Palestrina
Musicæ Princeps.

On sent que le pays qui accordait de tels honneurs à la mémoire de ses artistes, devait en produire d'immortels; nous voyons dans le seizième siècle, qu'un grand musicien fut enseveli dans le premier des temples de Rome, et dès le siècle précédent, Raphaël avait été désigné pour être cardinal.

(1) Giovanni Animuccia naquit à Forence, fut maître de chapelle du pape, emploi dans lequel il précéda Palestrina, et composa des madrigaux et des motets très estimés encore pour leur temps. Il naquit en 1509, et mourut en 1571.

Cette messe est encore célèbre de nos jours sous le nom de *Messe du pape Marcel.*

Cependant dès la fin du quinzième siècle les écrivains didactiques sur la musique s'étaient multipliés, des écoles même s'étaient formées en France, dans les Pays-Bas, en Allemagne, ainsi qu'en Italie.

Dufay et Busnoy, Regis Caron, sont les chefs de la première école; Jacques Obrecht, qui fut le maître du célèbre Érasme, Jean Achenheem; et surtout le fameux Jusquin de Prez, de la seconde; Henri Finch, Henri Isaac, Louis Jeufel, ainsi que d'autres célèbres maîtres, brillèrent dans la troisième. Déjà tous ces compositeurs se jouaient avec la fugue, et ils écrivaient les compositions les plus difficiles avec autant de facilité que de correction. Le *Dodécachorde* de Glaréan (1) atteste combien avaient été rapides et

---

(1) Henri Loris, dit *Glaréan,* parce qu'il naquit à Glaris en Suisse en 1488, fut comme on voit un des premiers musiciens qui signalèrent la renaissance de la musique en Europe. Il eut Jean Cochlœus pour maître dans son art, et le célèbre Érasme pour précepteur. Son *Dodecachordon* est un ouvrage en un volume, rare de nos jours, dans lequel on peut connaître l'état de la musique à l'époque où il fut composé, temps où brillait l'école flamande : les douze tons du chant ecclésiastique y sont établis, etc. etc.

grands les pas que la musique avait déjà faits vers son perfectionnement.

En effet dès cette époque mémorable la fixation de plusieurs parties de l'art s'opère; les différens genres de compositions musicales font la base de son système. Les dogmes établis pendant trois siècles deviennent des principes fondamentaux, et enfantent des chefs-d'œuvre regardés avec raison comme des modèles par les amis de l'art.

Mais il restait un pas important à faire, et c'est à un maître de l'école de Lombardie qu'on le doit; car en musique, comme dans tous les autres arts, c'est toujours avec avantage qu'on voit figurer l'Italie.

Ce maître est Claude Monte-Verde (1), qui

---

(1) Claude Monte-Verde, fondateur de l'école de musique en Lombardie, une des plus célèbres de l'Italie pour la force et le coloris, fut en même temps le maître de toutes celles de cette péninsule par les ouvrages classiques qu'il a produits. Né en 1570, il fut d'abord violiste célèbre et plus célèbre compositeur ensuite. Il créa de nouvelles méthodes et pratiqua les dissonances de passages, après avoir introduit les dissonances doubles avec préparation. Il se trompa quelquefois, mais réussit dans beaucoup d'autres. Ce qui l'honore le plus, c'est qu'il fut un des premiers inventeurs du génie dramatique musical, appelé à renaître de son temps, et qui devait jeter en

fleurit vers la fin du seizième siècle. Il crée l'harmonie de la dominante; et par cette hardie autant qu'heureuse innovation il pratique la septième dominante et même la neuvième, et emploie comme consonnance la quinte mineure, etc.; il introduit dans la composition les dissonances doubles qui sont suivies des triples et des accords diminués et altérés; et le contre-point se ressent avantageusement de ces innovations. Les intervalles harmoniques ont alors des successions que jusque là elles n'avaient pas eues, et des intervalles mélodiques qui n'avaient point encore été pratiqués furent heureusement franchis.

L. Viadama (1), de Lodi, ville de la même province où naquit Monte-Verde, lui succéda, et

---

Italie, dans les temps modernes, un plus grand éclat encore, que dans les temps antiques. Enfin il employa dans le fameux opéra d'*Ariane* de Rinuccini, un des premiers poètes de cette époque fameuse dans les annales de l'art, ce que l'on désigne sous le nom de *récitatif*.

(1) Viadama, né à Lodi, dans le Milanais, fut l'inventeur des concertos d'église, et de la basse continue; deux semblables créations suffisent à la gloire d'un homme: mais il fit plus encore, il enseigna dans un ouvrage écrit en trois langues, la latine, l'italienne et l'allemande, la basse, ce qui mit le comble à sa réputation chez ses compatriotes et en Europe. Son *Completorium romanum* 8 *vocibus decantandum*, et ses *Falsi bordoni*, font partie de

donna la première idée de la basse instrumentale, mélodie différente de celle de la basse vocale, et vulgairement appelée basse continue. Il la fait régner dans toute l'étendue des pièces, en fait le fondement de toute la composition, et lui fait représenter par des chiffres les accords qu'elle doit porter. Ce compositeur n'ajouta rien d'ailleurs à l'harmonie; mais il est justement considéré comme l'auteur de la basse continue.

L. Aaron et L. Foligni, écrivains didactiques sur la musique dans le siècle dont nous parlons, ne découvrirent presque rien de plus que ceux qui les avaient précédés dans l'autre siècle; mais Zarlin (1), qui publia ses institutions harmoniques en 1571, recueillit et développa les préceptes et les théorêmes, objet et résultat des

---

ses nombreux ouvrages. Il fleurit au commencement du dix-septième siècle.

(1) Guiseppe Zarlino, né à Chioggia, près de Venise, fut le célèbre maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Il fut l'élève de Villaert, et par ses ouvrages s'est élevé au rang des auteurs classiques en musique.

C'est à lui qu'on attribue, avec fondement, la *découverte du rapport exact entre la tierce majeure et mineure*. Il fut aussi compositeur, et fit l'opéra d'*Orphée*, représenté à Paris en 1630, par une troupe de chanteurs que fit venir dans cette capitale le cardinal Mazarin. Il mourut en 1599.

travaux de ses devanciers. Son ouvrage devint classique en musique. La pratique des maîtres de l'école flamande, dont ce maître était l'élève, le dirigea et le guida; car il ne paraît pas qu'il ait connu l'immortel Palestrina, ce père de l'école romaine pour la musique d'église. Artusi et Zacconi imitent Zarlin, et D. P. Cérone, dans son *Melopeo y maestro,* écrit comme on voit en espagnol, recule les bornes de la didactique musicale. Mais Cérone, fidèle à l'école romaine et à son illustre fondateur, l'admirable Palestrina, établit son enseignement d'après ses principes et ceux des autres maîtres de la même école. Sabbatini (Galeazzo) écrit les règles de la basse continue sur ces mêmes principes; et plus tard Berardi, Bononcini et l'illustre Gasparini (1) réduisent en préceptes la pratique introduite à la fin du seizième siècle : après eux la didactique musicale reste stationnaire.

Tout annonce, tout prépare les beaux jours qui vont luire pour l'harmonie dans l'Italie. Les

---

(1) Francesco Gasparini, né à Rome, mais élevé à Naples, où il fut maître du conservatoire de la Pietà, ne fut pas seulement l'un des plus grands compositeurs du dix-huitième siècle en Italie, il fut aussi un écrivain didactique sur son art. Son traité intitulé, *Armonica pratica al cembalo,* est justement estimé, quoique l'on y trouve plus d'une erreur.

auteurs français et allemands sont loin des didactiques de ce pays dans cet art, et il ne devra qu'à lui l'éclat qu'il va jeter. Cependant un homme extraordinaire paraît en France, qui seul réformant les lois de l'harmonie établie, ose en créer de nouvelles et enfanter un système né seulement de son imagination aussi ardente qu'elle est inventive. Il communique à la didactique une impulsion rapide; il prétend que les règles qui ont paru jusqu'à lui sont l'ouvrage de traditions erronées, qu'elles n'ont ni fondement ni liaisons; il veut ramener l'ouvrage de ses prédécesseurs au plus petit nombre de principes possible, et déduit les lois de l'harmonie des lois de la physique. Les opinions de cet homme, le plus remarquable que la France ait eu en ce genre, se répandent, s'accréditent; il fait secte, il fait loi, et son influence sur la didactique est long-temps aussi peu contestée qu'elle est immense : elle paraît revêtue de la sanction du génie.

Rameau (1), (car c'est de lui que nous vou-

(1) Jean-Philippe Rameau; tout le monde connaît ce compositeur le plus célèbre des musiciens français. Il naquit à Dijon, ville qui a donné en même temps le jour à Bossuet, à Crébillon, et à Piron. Avant lui tous les musiciens français suivaient les traces de Lulli, et lui seul créa la musique nationale de son pays; mais jaloux, au lieu d'être sincère, il ne reconnut pas l'exellence des

lons parler) tout hardi qu'il fut dans ses idées, avait cependant suivi des traces déjà battues dans la carrière qu'il parcourait. Le P. Mersenne, si connu par ses savans écrits sur la musique, avait été son guide dans la connaissance de la doctrine des Anciens. C'est d'après ce docte écrivain si versé dans l'archéologie, qu'il voulut démontrer l'origine de l'harmonie simultanée et la résonnance des corps sonores, inférant de cette résonnance que le chant dérivait de la basse, à la corde de laquelle il donna le nom de *générateur*. Mais un autre homme vint, qui, sans déplacer Rameau du haut rang dans lequel il s'est mis dans l'histoire de la musique, a rectifié son système en l'étayant mieux de l'appui de l'observation.

Cet homme est le fameux Tartini (1), qui dé-

---

compositions de l'Italie, et s'égara plus d'une fois. Sa gloire la plus solide, comme on l'a judicieusement observé, est d'avoir été un homme supérieur dans les découvertes théoriques. Son système sur la basse fondamentale, quoique fautif, et dont les idées avaient été entrevues avant lui, l'a immortalisé. Nous renvoyons, pour connaître cet homme justement célèbre, à l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire historique des Musiciens.*

(1) Giuseppe Tartini naquit à Pirano en Istrie en 1692. Nous renvoyons pour connaître aussi ce grand musicien, à la fois grand violoniste, grand compositeur et excellent écrivain didactique, au *Dictionnaire historique*. Nous nous

couvrit en 1714 le phénomène du *troisième son.* Contradictoirement à Rameau, ce violoniste célèbre ayant observé que deux sons simultanément en consonnance produisaient un troisième son qui leur servait de fondement, inféra de là que la basse dérivait du chant. Cette découverte, ainsi que celle de Rameau qui est beaucoup plus spéculative, fut vigoureusement combattue par une foule de critiques de tout genre, sincères ou de mauvaise foi, éclairés ou ignorans; mais elle a fourni, quoi qu'on en ait dit, des lumières très utiles. Jusque là l'oreille seule et l'instinct servaient de règle pour déterminer la basse, fondement réel de toute musique; tandis qu'éclairés depuis par le flambeau de la physique, les amis de l'harmonie ont enfin trouvé dans les mathématiques la base du plus universel des arts : et c'est lui donner, sans contredit, le plus solide fondement.

---

bornerons seulement à observer que son *Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' armonia*, qui est en partie fondé sur le phénomène du troisième son, a été donné en abrégé dans l'article SYSTÈME du *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau, qui semble accorder la préférence à Tartini sur Rameau. M. Serre, de Genève, fut un des antagonistes de la découverte de Tartini, et celui-ci lui répondit avec talent, en 1767, dans un volume *in-octavo*.

CHAPITRE VI.

Des différens genres de Musique inventés dans le moyen âge, et spécialement de la Musique de théâtre.

Les lois de l'harmonie sont trouvées, les principes de la mélodie fixés, des écrits didactiques nombreux, aussi bien pensés qu'habilement tracés, les propagent et les perpétuent à l'aide de l'imprimerie, dont la découverte assure à jamais l'empire des sciences et des arts; la musique va renaître plus riche et non moins florissante qu'au temps de Rome et de la Grèce; et si elle ne se lie pas aussi immédiatement qu'à Sparte et à Athènes, à nos mœurs, à notre éducation, à nos habitudes et à nos lois, c'est que nous n'avons ni les mœurs, ni l'éducation, ni les habitudes, ni les lois des Grecs : mais pour être moins nationale, moins identique, elle n'en sera pas moins puissante sur le cœur humain; elle produira des effets moins profonds peut-être, mais qui ne seront pas moins unanimes; enfin elle embellira l'existence et charmera l'homme, qu'autrefois elle sut perfectionner.

Lorsque, sortant de sa seconde enfance, cet art reparut dans le moyen âge, nous avons vu

que sa nouvelle existence fut due à la religion, le sentiment le plus dominant de l'homme dans les grandes crises de la société et de la nature. Exilée de Rome païenne, la musique, en effet, se réfugie dans le sein de Rome chrétienne, d'où à l'aide des Augustin, des Ambroise et des Grégoire, elle remonte au rang qu'elle est appelée à occuper dans les temples, et aide aux hommes à exprimer les hommages de leur reconnaissance envers la Divinité. Elle n'eut alors ni moins de simplicité, ni moins de puissance, ni moins de popularité que chez les Grecs; et ce fut encore le mode diatonique qu'elle employa pour exercer son empire : ce mode, elle l'avait reçu des Grecs; mais le genre chromatique, consacré par ce peuple éclairé et sensible aux arts, au théâtre, aux plaisirs de la vie, fut long-temps ignoré ou oublié à la renaissance de la musique; car dans les temps d'affliction et de douleur où l'Europe, et surtout l'Italie, se trouvèrent quand les Barbares parurent, le sentiment qui dominait l'âme accablée des peuples vaincus, n'était ni celui de la joie ni celui du plaisir.

Cependant les invasions des Barbares cessent. Tout inépuisables que paraissaient être les contrées d'où ils roulaient sur les nations voisines, leur torrent décroît; ils s'arrêtent, se fixent, se mêlent, se confondent parmi les vaincus. La

religion chrétienne, plus que toute autre cause, concourt à opérer cette fusion; et la musique, introduite dans les églises, est un des plus puissans auxiliaires de la religion. Des cathédrales sont fondées, des chapitres dotés, et le clergé, non moins puissant que la noblesse, et plus opulent peut-être, s'efforce de faire fleurir avec lui celui de tous les arts qui lui est le plus efficacement utile. Bientôt il ne le borne point au chant grégorien et à l'orgue dont il le fait accompagner, dans les *Te Deum*, les motets, les vêpres et les messes; mais il imagine d'honorer plus solennellement encore le Seigneur en faisant représenter en musique la passion du Christ, les adorations de la Vierge, celle des anges, et les martyrs les plus célèbres; de là le retour de la musique dramatique et du genre chromatique des Grecs, également dus à l'Église. (1)

Dans des règlemens établis par une société,

---

(1) On est fondé à croire que, malgré les dévastations des Barbares, le genre chromatique ne fut pas entièrement anéanti pendant leurs invasions si funestes et si répétées. Saint Ambroise parle de ce genre de musique, comme s'il existait encore au quatrième siècle. L'auteur d'une chronique de Milan écrite au douzième, dit qu'il y avait des comédiens dans cette ville qui chantaient les aventures des grands et des princes, et qu'après ces chants, l'on commençait des danses; mais la distance de l'une à l'autre

ou plutôt une académie, fondée dès le treizième siècle dans Trèves, il est dit que les chanoines de cette ville fourniraient à cette société, chaque année, deux clercs très instruits dans le chant, pour représenter l'ange et la sainte Vierge dans la fête de l'Annonciation, que célébrait cette société, dont les membres, appelés les *Battus*, leur devaient procurer les costumes. Ce fait historique est attesté par Tiraboschi dans son savant ouvrage sur la littérature italienne; et le comte Avogaro, auteur de Mémoires intéressans écrits en italien, ajoute à l'authenticité de la citation de Tiraboschi, en publiant les règlemens mêmes de l'académie des *Battus* établis dans Trèves.

Villani (1), historien du quatorzième siècle, et l'Amirato (2), rapportent que le cardinal Riario fit représenter *la Conversion de saint Paul* dans Rome, pièce dont la musique fut composée par Francesco Baverini.

Au rapport du Quadrio (3), dès l'an 1480, l'on commence à représenter dans cette ville, sur la

---

de ces deux époques, en prouvant l'existence de cette musique, en prouve aussi l'extrême rareté. *Voyez* Gerbert et Muratori, *De Ital. Antiq.*

(1) Liv. VIII, chap. VII.

(2) Stor. Liv. IV.

(3) *Stor. d'ogni Poesia*, tome III, page 2, Liv. III.

scène, des sujets profanes; mais on y jouait déjà depuis deux siècles des sujets sacrés.

Dès cette époque, la noblesse ne brigue pas moins que le clergé, en Italie, l'honneur d'instituer, de fonder la musique dramatique. Albertino Muffato de Padoue dit qu'en 1300 on récitait déjà en musique, sur les théâtres, les faits et les gestes des grands capitaines, écrits en langue vulgaire, mais versifiée (1). Ange Politien, cet élégant écrivain dans une langue qui déjà n'était plus parlée que par les savans en Europe, compose en 1475 son drame intitulé *Orfeo* (Orphée). En 1480, on représente en musique une tragédie à Rome, et neuf ans plus tard, le noble Borgonzio Botta, de Tortone en Piémont, s'immortalise par la plus éclatante des fetes, qu'il donne dans son palais à Milan, à l'occasion des noces de Jean Galéas Visconti, souverain de ce duché, et d'Isabelle d'Aragon, fille d'Alphonse, duc de Calabre. La description de cette fête intéressa toute l'Europe étonnée de sa magnificence; mais ce qu'il y eut de plus remarquable, sans doute, fut le drame en musique qu'on y représenta, et dans lequel les auteurs de l'*Encyclopédie* ont cru trouver l'origine du grand opéra. (2)

---

(1) *Prolog.* Liv. x, *de Gestis ital.*

(2) *Encyclopédie*, art. DANSES THÉATRALES.

En 1555, Alfonso Viola met en musique pour la cour de Ferrare, *il Sacrifizio*, drame pastoral dont Agostino Beccari fait les paroles; et en 1574, Venise, jalouse de célébrer le jour où elle recevait dans ses murs un roi de France (1), fait répéter en son honneur cette pièce estimée la meilleure de ces temps. Mais il convient d'observer que le drame lyrique n'avait réellement encore pour musique qui lui fût propre, que celle de l'Église, qu'on lui appliquait tant bien que mal, ou bien le madrigal et les chansons vulgaires, et telles autres compositions dans le genre chromatique, il est vrai, mais on ne peut plus imparfaites.

L'époque historique de la naissance de la musique dramatique fut celle de l'invention du *récitatif*, ou musique parlée, la seule qui devait donner à la tragédie lyrique son véritable langage, et sa constitution spéciale et positive. Cet événement est trop important dans l'histoire des arts scéniques et de la musique, pour ne pas le rapporter dans les plus grands détails.

Florence fut, comme on sait, la première des

---

(1) C'était Henri III, retournant de Pologne, et allant succéder à son frère Charles IX, qui venait de mourir, et qu'il devait bientôt suivre, mais en périssant plus tristement encore que lui.

villes de l'Italie qui dès la renaissance des arts signala son goût et son zèle pour leur culture. Malgré ses dissensions et ses guerres intestines, les Médicis même, lorsqu'ils parurent, n'ajoutèrent que peu d'intensité à cette ardeur : car déjà elle existait dans la plus grande énergie depuis le Dante, Pétrarque et les autres grands hommes que vit naître dans son sein dès le treizième siècle cette Athènes de l'Italie.

Mais dans le seizième siècle trois gentilshommes florentins, dont les noms doivent être à jamais célèbres (1), aimant les arts avec enthousiasme, et le théâtre avec passion, non satisfaits des essais tentés jusqu'alors pour perfectionner la poésie dramatique, se proposèrent de faire composer un drame lyrique par le meilleur poète de ce genre, et le meilleur compositeur de musique qu'on pût trouver dans un temps où cet art n'avait pas encore fait des progrès bien sensibles.

Octave Rinuccini (2) et Jacques Peri (3) furent

---

(1) Ces noms sont : J. Bardi, P. Strozzi, et Jacques Corsi.

(2) Ottavio Rinuccini, gentilhomme et poète dramatique. suivit Marie de Médicis en France; Henri IV le nomma gentilhomme de sa chambre.

(3) Giacomo Peri était au service de la cour de Ferrare en 1600. *Voyez* son article dans le *Dictionnaire historique des Musiciens.*

choisis, non parce qu'ils étaient Florentins, mais parce qu'ils avaient des talens incontestables et précoces pour ces temps. Le premier fit sans délai le poëme de *Daphné*, auquel le second appliqua une déclamation notée qui n'avait pas tout le soutien et la mesure de la musique, mais qui en avait ce qu'on appelle la *tonalité*. La pièce fut exécutée en 1597, temps où dans Naples on pouvait déjà aussi prévoir le triomphe qu'obtiendrait bientôt la musique dramatique : représentée dans le palais de Corsi, elle y reçut le plus favorable accueil.

Le succès encourage toujours ceux qui méritent de l'obtenir, et Rinuccini, qui pouvait justement réclamer une grande part dans le triomphe, ne balança pas à écrire deux autres opéra, *Ariane* et *Eurydice*, qui n'obtinrent pas moins d'applaudissemens.

Tandis que Florence préludait si heureusement à l'invention du grand opéra, Rome suivait son essor; mais ne se relâchant en rien du caractère de sévérité qu'elle croit devoir imprimer aux cérémonies du culte catholique, elle faisait exécuter en forme d'oratorio (1) un opéra composé par un de ses citoyens nommé *Emilio*

---

(1) On verra dans le chapitre suivant quel est le genre de musique appelé *oratorio*.

del Cavaliere (1), et qui portait pour titre le nom singulier, pour ne pas dire barbare, de *l'Anima ed il corpo* (2). Après Peri à Florence, et Emilio à Rome, Caccini, jeune chanteur de cette ville, composa la musique de l'*Enlèvement de Céphale*. De tous ces ouvrages, l'*Eurydice* de Peri est celui qui fut représenté le premier publiquement sur le théâtre de Florence, à l'occasion du mariage de Henri IV et de Marie de Médicis. Rinuccini dit qu'à en juger par cette production, il espérait voir renaître la déclamation chantante des

---

(1) Il est compté parmi les compositeurs qui les premiers se sont efforcés de relever l'art en Italie. Sa musique tenait du genre de celle des madrigaux.

(2) Cet ouvrage, ainsi que celui de Peri, a été imprimé en 1608 : les auteurs réclament chacun dans leur préface, l'honneur de l'invention du récitatif; ils le regardent comme un renouvellement de la déclamation chantante des Grecs. Mais selon Doni, cette invention appartient au père du grand Galilée, grand homme lui-même, qui, frappé des défauts de la musique de son temps, déjà remplie de recherches artificieuses, s'efforçait de la rappeler par d'heureux exemples à la belle simplicité des Grecs. Il appliqua sa méthode à l'épisode du comte Ugolin, tiré de l'*Enfer* du Dante, aux Lamentations de Jérémie, qu'il composa et chanta lui-même dans le même style, en s'accompagnant d'une viole; et partout il produisit, malgré la contagion du mauvais exemple, l'effet le plus heureux comme le plus surprenant.

Grecs. Mais l'*aria* (1), cette espèce de composition sans laquelle il n'est point d'opéra, et qui devait seul le compléter, est bien indiquée dans cette pièce, mais ne s'y trouve réellement pas, du moins telle que nous la reconnaissons aujourd'hui. Ce fut dans le siècle suivant qu'on va la voir avantageusement figurer sur la scène.

Cavalli (2) et Cicognini (3) font ensemble, en 1649, l'opéra de *Jason*. C'est là que se font entendre pour la première fois des airs différens des simples récitatifs. Ces airs sont monotones sans doute; ils ne sont qu'une sorte de menuets écrits dans une mesure sujette à des variations. Mais Cesti (4) écrit sa *Dorce* en 1663, et il in-

---

(1) Chaque acte de cet opéra, qui en avait cinq, se termine par un chœur, et des stances anacréontiques ressemblant assez à ce qu'on appelle aujourd'hui *Aria*. C'est ainsi que furent tous composés les opéra de ce siècle; mais dans le suivant, ce genre de spectacle ne laisse rien à désirer, comme on va le voir.

(2) Cavalli composa les premiers grands opéra à Venise; il était maître de chapelle de Saint-Marc; il a fait beaucoup d'ouvrages estimés.

(3) Cicognini, compositeur italien du dix-septième siècle, fit *Jason*, et a cru inventer les airs (*arie*); mais Peri l'avait en quelque sorte devancé, comme on vient de le voir.

(4) Cesti, de la patrie de Guido, et moine comme lui; il fut maître de la chapelle de l'empereur Ferdinand III, et

troduit enfin des chants qui vont faire ressortir le talent des chanteurs.

Nous touchons à l'époque de la fondation et de l'illustration simultanée de la musique dramatique à Naples. Cette époque, une des plus glorieuses sans contredit de la musique en général, et de celle de l'Italie en particulier, ne rappelle presque plus l'enfance de l'art, mais bien son adolescence par les grands maîtres qu'elle a produits et les chefs-d'œuvre qu'ils ont laissés. L'opéra à peine né était déjà dégénéré de ses principes constitutifs; on en connaissait à peine les poètes et les compositeurs dès la fin du dix-septième siècle. Ce spectacle semblait n'avoir été inventé que pour le plaisir des yeux, et non pour celui des oreilles, lorsque Alexandre Scarlatti créa le récitatif obligé.

Ce grand homme sentit la nécessité de ramener la mélodie à l'expression de la parole, de laquelle déjà une foule de compositeurs sans génie s'étaient écartés. Ses essais, dans cette louable entreprise, furent couronnés du plus grand succès; et ses efforts admirablement secondés

---

disciple auparavant du grand *Carissimi;* il contribua, comme on voit, aux progrès de l'opéra italien, en réformant la psalmodie, en y appliquant les cantates divines de son maître Carissimi.

par les *Vinci*, *Sarro*, *Hasse*, *Porpora*, *Feo* et *Abos*, ses immortels élèves, et surtout par *Pergolèse*, auxquels on doit ce grand perfectionnement qui se consomma dans le siècle suivant. A de grands musiciens il faut toujours de grands poètes : Apostolo Zeno et Métastase parurent, et leurs poëmes écrits avec élégance et pureté, et remplis de situations intéressantes, firent ressortir davantage des compositions aussi belles qu'elles étaient savantes, une musique aussi expressive qu'elle était vraie. Trois générations de ces brillans compositeurs se succèdent les unes aux autres, marquées chacune par de nouvelles inventions musicales dans la voix ou les instrumens, dans le chant ou dans l'orchestre, et toutes hâtant le perfectionnement de l'école et de l'art. Aux hommes étonnans que nous venons de nommer se réunissent les *Jomelli*, les *Terradeglia*, les *Tractta*, les *Piccini*, les *Sacchini*, les *Guglielmi* et les *Anfossi*, également brillans par leur génie et leur fécondité; et enfin à ces derniers, deux hommes qui les surpassent peut-être, parce que nul n'a porté plus loin qu'eux les charmes de la mélodie et de l'originalité, les grâces de l'exécution et celles de l'invention, et cette heureuse facilité qui presque toujours accompagne le génie. Ces hommes sont *Cimarosa* et *Paisiello*.

Avec ces deux compositeurs dans Naples, Gasparini et Lotti dans Rome, Marcel et Galuppi dans Venise, le grand opéra fut porté à un aussi haut degré qu'il le fut en France par *Gluck,* en Angleterre par *Handel,* et par *Hasse* et *Mozart* en Allemagne.

Six époques sensibles marquent la naissance, les progrès et le perfectionnement de la musique dramatique.

La première date de l'invention du récitatif sous Peri et Monte-Verde;

La deuxième, des airs sous Cavalli et Cesti;

La troisième, du récitatif obligé et de la science sous Scarlatti et Perti;

La quatrième, de l'expression et de la vérité sous Vinci, Porpora et Pergolèse;

La cinquième, de la force et de la profondeur sous les grands maîtres de l'école d'Allemagne;

Enfin la sixième est celle où Haydn et Cherubini introduisent les piquans effets de la symphonie appelée aussi dramatique.

Mais la musique dramatique se divise en opéra sérieux et en opéra comique. Certes, si le premier de ces spectacles a fait des progrès, l'autre a dû les suivre dans l'Italie et surtout dans Naples, dont le peuple est aussi gai que les compositeurs d'opéra bouffons sont nombreux et féconds. Mais avant que de signaler les progrès de l'opéra

comique dans cette ville, tâchons de faire l'histoire de sa naissance et de ses développemens, comme nous avons fait celle de l'opéra sérieux. Elle sera beaucoup plus courte.

Les premiers opéra dans ce genre, qui aient été représentés en Italie, sont les suivans : *I Pazzi amanti*, *La Poesia representativa*, *La Tragedia di Frangipana*, *Il re Salomone*, *Pace e Vittoria*, *Pallade*, et l'*Anti-Parnasso* d'*Orazio Vecchi*, tous joués à Venise dans les années 1569, 1574, 1578, 1579, 1580, 1581 et 1597.

Le style des madrigaux ne fut pas moins appliqué à ces ouvrages qu'il l'avait été aux grands opéra. On y faisait usage des monologues que l'on chantait à plusieurs voix, parce qu'on manquait d'instrumens pour les accompagnemens. Cette musique, quoique belle à plusieurs égards, lorsqu'elle est bien placée, devenait, ainsi appliquée, aussi choquante qu'elle paraissait peu naturelle. Mais l'école de Naples sut bientôt perfectionner la comédie lyrique, et lui créer une harmonie et une mélodie dignes d'elle.

Pergolèse écrit sa *Serva Padrona*, qui n'enchante pas moins la France que l'Italie. On ne sait point quel est le compositeur qui introduisit dans le nouvel opéra, comme on l'avait fait dans le grand, le récitatif qui fut simple d'abord et obligé ensuite; mais il est certain que ce fut

Logrosino, grand maître napolitain, et le premier en ce genre de cette école, qui inventa les *finales* qui sont aujourd'hui un des premiers ornemens des pièces bouffonnes. Enfin l'immortel *Piccini*, en composant *la Buona Figliuola*, créa, ainsi que Pergolèse, un chef-d'œuvre qui est et sera toujours le plus beau et le plus vrai modèle du genre.

A cette école nouvelle sont venues s'unir successivement celle de France, immortalisée par plus d'un compositeur français, et surtout par ce fécond *Grétry*, que l'on peut considérer comme le Cimarosa de cette nation, et celle d'Allemagne qui ne l'est pas moins, par Mozart qui l'a enrichie de la symphonie dramatique.

Nous venons de faire le plus brièvement possible l'histoire de la musique dramatique, parce qu'elle marche immédiatement après la musique d'église, dont nous avions tracé les progrès dans les chapitres précédens. Maintenant nous passerons à celle de la musique instrumentale, qui sera sans contredit plus courte, faute d'écrits authentiques et de documens propres à nous éclairer dans notre marche.

L'absence de ces titres, indispensables pour écrire toute histoire, se fait sentir en effet davantage pour ce genre de musique, que pour la musique vocale.

En vain l'éloquent et savant abbé *Arteaga* nous dit-il que les poètes provençaux, sous le nom de ménestrels, de troubadours, de cantères et de giullares, vinrent dans le royaume de Naples et dans la Sicile pendant que la dynastie des Angevins possédait cette belle partie de l'Italie, et qu'ils introduisirent la musique instrumentale sous Bérenger d'abord, et ensuite sous Charles, le frère de Saint-Louis. Nous ne connaissons que quelques uns des chants informes et simples de ces chanteurs nomades, et nous n'avons point, ou nous ne connaissons que fort peu les instrumens avec lesquels ils s'accompagnaient. Quels que fussent dans ces temps les malheurs de l'Italie, il est probable, à en juger par les chanteurs qu'elle possédait dès le temps de Boëce et de Théodoric, qu'il lui restait encore assez de notions musicales pour n'être pas obligée d'avoir recours à des musiciens étrangers. Le moine Donigone, cité par l'écrivain dont nous parlons, dit que les Italiens faisaient un fréquent usage, dès le règne de la fameuse comtesse Mathilde, de la musique instrumentale; et l'on sait que cette princesse devance d'un siècle en Italie les Angevins et les Provençaux : mais toutes ces diverses allégations n'en prouvent que mieux l'indigence de documens pour l'histoire de la musique instrumen-

tale en Italie, où, malgré les Barbares et leurs dévastations, les changemens de mœurs, de lois et de langage, elle n'a toutefois pas cessé d'exister. Nous n'en parlerons donc que depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours, seules époques qui nous soient connues; après quoi nous traiterons séparément de chacun des autres genres de musique.

CHAPITRE VII.

De la Musique instrumentale.

La musique instrumentale n'offre pas à l'écrivain un sujet moins fécond que la musique vocale; les peuples civilisés, comme ceux qui ne le sont point, firent un constant usage des instrumens dans leurs jeux, dans leurs fêtes, et surtout dans leurs guerres. Si l'homme se console par des chants, il se réjouit avec un instrument sonore qui les accompagne; cet instrument soutient sa voix, la modère ou la fortifie à son gré, l'imite même; et l'on sent que, destinée à flatter l'un de ses goûts les plus vifs, et produit de son industrie, cet heureux accessoire de ses plaisirs doit lui être d'autant plus cher, qu'il en double la jouissance, et la renouvelle à volonté.

La musique instrumentale fut riche et bruyante chez les Hébreux et chez tous les peuples orientaux, d'où nous avons tiré de nos jours plus d'un instrument de percussion, lesquels sont de tous les plus retentissans (1). Elle

(1) *In cymbalis concrepantes, clangebant tibiis.... sonitu*

fut simple et en même temps savante chez les Grecs, et adaptée à leur brillant système musical. (1)

La lyre, dont l'invention est attribuée à Mercure, fut découverte par ce dieu dans une promenade qu'il fit sur les bords du Nil : il heurta de ses pieds ailés une tortue desséchée dont les fibres vibrèrent dans la carapace. Frappé de ce phénomène, le dieu, qui, comme on voit, ne créait pas les événemens, mais savait en tirer parti, conçut l'idée de faire une lyre en forme

---

buccinæ.... sacerdotes canere tubâ, jugiter coràm arcâ fœderis Domini. — 1 *Paralip.*, cap. xv, ℣. 19, 24; cap. xvi, ℣. 6.

(1) The different claimants amoung the Greeks to the musical discoveries, prove that music vas cultivated in different countries; and that the inhabitants of each country invented and improved their own instruments; some of which, happening to ressemble those of other parts of Greece, rendered it difficult for historians, to avoid attributing the same inventions to different persone. Thus the single flute vas given to Minerva and to Marsyas; the syrinx or fistula, to Pan and to Cybele, and the lyre or cithara, to Mercury, Apollo, Amphion, Linus and Orpheus. Indeed the mere addition of a string or two, to an instrument vithout a neck, was so obvious and easy, that it is scarce possible not to conceive many people to have done it at the same time. — Charles Burney, *A general Dictionary of Music. Vol. the first*, pag. 399.

de tortue, et de la monter avec des fibres d'animaux. Il lui donna le nom de *lyre*, qui, comme on sait, signifie en grec *attraits*, *appas*, et est appelée par les Latins *dulcisona lyra*. Mercure fit présent de l'instrument qu'il avait inventé à Apollon. Il ne pouvait tomber en meilleures mains. Apollon, le perfectionnant encore, en forma la cithare, qui ne différait de la lyre qu'en ce qu'elle avait un manche sur lequel on posait les doigts comme sur le violon.

Le luth réunit ces deux inventions, mais il ressembla beaucoup à la cithare, que les poètes appelaient tantôt *garrula*, tantôt *strepitans cithara*, cithare bruyante, à cause du son qu'elle rendait, et qui ressemblait au murmure du vent. Le *psaltérion*, instrument à dix cordes, se joignit au luth; il fut long-temps en usage dans Rhodes.

Le *phénix*, autre organe de l'harmonie, fut inventé par les Phéniciens, dont il porte le nom. Son excessive douceur causait, au rapport de Quintilien, des impressions souvent dangereuses.

La *pandore*, ou *pandure*, paraît ensuite comme un produit de la civilisation brillante des Assyriens. La *pectis* fut imaginée par les Lydiens : elle n'avait que deux cordes. On dut le *barbitos* à l'Orphée de Lesbos, au sublime Ter-

pandre. La *clepsiambe* servait pour accompagner certains chants des Grecs, très renommés. La *skindapse* à quatre cordes de métal rappelle nos guitares. La *sambuca* n'est que la harpe montée sur un même nombre de cordes d'un ton aigu; et la *magadis*, due aussi aux Lydiens, qui étaient en musique les Napolitains de l'Asie, se pinçait avec un onglet, et accompagnait en même temps et la voix et la flûte. En joignant à tous ces instrumens celui qui s'appelait du nom de *trépied de Pythagore* de Zante, parce qu'il fut inventé par ce philosophe, nous aurons la nomenclature générale des instrumens à cordes des Grecs, dont ce dernier était le complément; car il formait à lui seul trois cithares qui se présentaient chacune de son côté. On jouait avec la première dans le ton dorien; sur la seconde, dans le ton phrygien, et sur la troisième, dans le ton lydien; et c'est ainsi qu'en tournant habilement cet instrument, Pythagore jouait alternativement avec la plus rare adresse dans ces trois modes ou temps, et, variant son talent autant que le permettait l'art, on croyait entendre successivement les trois plus fameux cithariste de la Grèce.

Si nous passons des instrumens à cordes aux instrumens à vent, nous trouvons d'abord le *cornet*, qui n'est que le petit cor des Hébreux;

le cor et buccin, ou buccina, qui est le lituus ou la tuba. Les premiers étaient spécialement employés aux fêtes de Bacchus; ils étaient, les uns de métal, et les autres faits d'une corne de bélier ou de bœuf sauvage; les seconds, consacrés à Mars et à Bellone, retentissaient dans les combats, les siéges, les batailles, ainsi que les salpins ou trompettes, ou tyrrhennis, dont les Hébreux leur contestent l'invention.

Les Grecs distinguaient six trompettes : 1°. La trompette *droite*, ou la chasosra des Hébreux, appelée *argienne*, attribuée à Minerve; 2°. la trompette *égyptienne* appelée *chnoue*, qui servait aux sacrifices; 3°. la *carnyx*, ou trompette *courbée*, qui rendait des sons aigus et perçans: on l'appelait aussi *celtienne* ou *gallatienne*; 4°. la *paphlagonienne*, qui avait un son désagréable; 5°. la *médienne*, qui rendait un son grave, et 6°. la *tyrrhénienne*, qui en avait un clair et argentin.

La flûte des Grecs était à bec. Une jambe fut, dit-on, son premier modèle, et de là vint, chez les Latins, le nom de *tibia*. Elle n'était point, comme les flûtes traversières chez les modernes, composée de plusieurs pièces, mais elle variait de forme, de grandeur, et fut long-temps faite de roseaux. La flûte *simple* (monaule) avait été, dit-on, inventée par Osiris. Il y en avait une

autre qui était double, qu'on jouait avec le *péri-thète,* espèce de bandage dont on se serrait les joues. Ensuite venait la flûte de Pan (*syringa Panos*), qui portait chez les Latins les noms de *fistula* ou *syrinx;* puis la flûte oblique, appelée par les Égyptiens *photinx,* et par les poètes *ly-bis,* parce que Syrites, son inventeur, était Lybien; et enfin la flûte *gyngrine,* inventée par les Phéniciens, qui rendait un son plaintif, et servait aux funérailles.

Tibiæ pares, *tibiæ impares*, *tibiæ dextræ*, *tibiæ sinistræ*, *tibiæ saranæ*, *tibiæ phrygiæ*, étaient les divers noms de ces instrumens, soit qu'elles fussent simples ou doubles, soit qu'on en jouât à droite ou à gauche. Les unes étaient faites de roseaux, d'autres d'ivoire; les unes servaient pour accompagner les danses des jeunes filles, et prenaient le nom de *tibiæ partheniæ,* et les autres pour accompagner les jeunes garçons, et s'appelaient *tibiæ pueriles;* enfin, celles qui accompagnaient les hommes faits, s'appelaient *tibiæ viriles.* Les *hemiopes*, les *élyms,* les *scytales*, les *diopes* et les *mécops,* etc. rendaient les unes des sons tendres, les autres des sons énergiques; les unes étaient destinées à accompagner les *parœnii*, chansons à boire, et les autres les scolies de Steichore ou les odes de Pindare.

Quant aux instrumens de percussion, nous trouvons chez le même peuple les *cymbales*, dont se servaient les femmes et surtout les bacchantes : elles étaient d'airain doré, et retentissaient à la fois en l'honneur du dieu du Gange et de Diane. Les Grecs avaient deux espèces de *tympanons*, le grand et le petit. Le *triangle* ou *trigone* fut inventé par les Lydiens. Les *castagnettes*, faites de cannes fendues, marquaient la mesure aux fêtes du dieu des jardins, en s'accordant avec les bruyantes *crotales*. On donnait le nom lascif de *crotalistriæ* aux femmes qui s'en servaient, lesquelles abjuraient souvent la décence et la pudeur, ce charme de la beauté.

Le *sistre*, dû aux Égyptiens, fait de forme ovale, et d'une lame de métal, était l'instrument des prêtres d'Isis aux lieux où il fut inventé, et celui des solennités nocturnes consacrées à Hécate.

Mais ces instrumens réunis servaient également et à la *cordax*, danse comique des Grecs, et à leurs *pyrrhiques*, ou danses martiales, et à l'*emmélie*, ou danse de Bacchus.

La *carye*, danse usitée dans la Laconie, et la *memphitique*, étaient encore des danses militaires; la première inventée par Castor et Pollux, et la seconde par Minerve, qui, par les figures qu'elle représentait, rappelait la guerre des dieux contre les Titans. L'*orsite* et l'*épicré-*

dios, danses de l'île de Crète, se rapprochaient des unes et des autres; et nous voyons dans l'ingénieux ouvrage de Cahusac (1), que toutes étaient accompagnées par des instrumens à vent, à cordes, et de percussion, tantôt séparés, tantôt réunis.

Nous ajouterons à cette nomenclature des instrumens grecs l'abrégé de celle des instrumens des Hébreux, quoique nous en ayons déjà dit quelque chose. En instrumens à cordes, ce peuple comptait le *kinnor,* fait en forme d'un Δ, lequel était monté de vingt-quatre cordes (2). Le *nebel* avait vingt-deux cordes, et se jouait avec les doigts; l'*assor* en avait dix, et se pinçait avec le plectre; le *minnim,* le *michol,* le *schelasim*, en avaient trois qui résonnaient sous une espèce d'archet.

Quant aux instrumens à vent, la grande flûte s'appelait *nekabhim*, et la petite *chalil :* toutes deux étaient de roseau; le *keren,* le *schopar* ou *takoa* étaient des trompettes de cuivre ou d'argent; le *zinken* était le cornet à bouquin ; l'*abub* servait aux lévites dans leurs sacrifices; la *chasora*, inventée par Moïse, était une trompette

---

(1) La Danse ancienne et moderne; 3 vol. in-8. *La Haye*, 1754.

(2) Kalkbrenner, *Hist. de la Musique*, pag. 42, tom. 1.

longue de deux pieds; le *sumphoneia* était la cornemuse; l'*ugabh* ressemblait à la flûte de Pan des Grecs : la grande se nommait *migrepha*, la petite *maschrokita* : la première avait deux soufflets.

Dans les instrumens de percussion on comptait le *toph*, orné d'anneaux ou de grelots de métal; il avait la forme d'un demi-globe, et était de fer. Il y en avait de cinq formes différentes, tous se frappant comme des timbales. Le *tseltselim* et le *methsiloth* ne différaient entre eux qu'en ce que l'un avait des clochettes, et l'autre des grelots, qui aidaient à leur harmonie retentissante. Les Hébreux avaient aussi des cymbales de cuir très dur, et l'on ne conçoit pas trop quel parti ils pouvaient en tirer.

Les Latins adoptèrent le système de la musique instrumentale des Grecs, en la mariant aux instrumens des Étrusques, créateurs de l'harmonie, comme de plus d'un autre art (1). Rome avait à la tête de ses légions des musi-

---

(1) On a vu dans l'Introduction mise en tête de ce volume, qu'on attribue aux étrangers l'invention de la trompette; quant aux Romains, les dix mille musiciens consacrés par Néron à la musique instrumentale prouvent combien ils avaient fait de progrès dans cette partie de l'art.

ciens qui en partageaient la gloire, puisque bravant la mort comme des guerriers, ils méritaient de plus les récompenses dues à des artistes. Bannie de cette ville, après la mort de Néron, la musique vocale et instrumentale du théâtre ne vit point sa sœur, la musique militaire, partager son exil; et toujours l'Italie, malgré ses longs malheurs et les Barbares, conserva ce genre précieux de l'harmonie.

Nous avons vu dans le Chapitre précédent que dès le règne de la comtesse Mathilde, cette souveraine qui posséda une des plus grandes comme des plus belles parties de l'Italie, on retrouvait des traces bien sensibles de l'existence de la musique instrumentale dans cette péninsule; le chant était accompagné d'instrumens à sa cour, une des plus brillantes de l'Europe (1). Mais à peine le quinzième siècle eut-il commencé, à peine cette époque à jamais glorieuse pour les arts et les sciences fut-elle arrivée, que la mu-

(1) Mathilde portait le titre de comtesse de Toscane. Elle était fille de Boniface, marquis de ce pays. Née en 1406, elle possédait en outre Mantoue, Parme, Reggio, Plaisance, Ferrare, Modène, une partie de l'Ombrie, le duché de Spoletto, Vérone, et presque tout ce qui est appelé aujourd'hui le patrimoine de Saint-Pierre, depuis Vitterbe jusqu'à Orvietto, avec une partie de la Marche d'Ancône.

sique instrumentale ne fit pas moins de progrès que la musique vocale en Italie.

De toutes parts des sociétés philarmoniques, des académies d'instrumens et de chants se fondent et s'établissent rivales de celles des lettres, des sciences et des autres arts. Le pape Nicolas v fonde celle de Bologne, la plus célèbre de toutes, et qui fleurit encore de nos jours dans cette opulente et savante ville (1). Florence vit briller l'académie des *Rozzi* ou des *Grossiers*, dont elle n'avait sans doute que le nom, car elle était une des plus savantes de l'Italie. Cette académie musicale s'occupait aussi de la musique dramatique. Vérone et Vicence briguent et obtiennent la même faveur; et déjà l'on voit dans ces deux villes, les plus belles des états de Venise, deux sociétés comme celles de Florence et

(1) S'il est un spectacle imposant en musique, c'est celui que présente la fête de sainte Pétronille, patronne de Bologne, et que célèbrent, assemblés, tous les membres de la société philarmonique dans la cathédrale de cette ville. On y voit réunis jusqu'à six cents musiciens : qu'on juge du premier coup d'archet d'un semblable orchestre! Quoique l'Italie ne se pique pas de briller dans la symphonie, nous avouons que nous l'avons trouvée digne de la cultiver comme toutes les autres branches de la musique, dans ce concert religieux un des plus imposans, sans doute, dont on puisse être témoin, et que l'oreille puisse entendre dans aucun pays de la chrétienté.

de Bologne, consacrant leurs loisirs et leur savoir à l'harmonie. (1)

Mais l'époque classique du retour et du triomphe de la musique instrumentale, comme de la vocale en Italie, est sans contredit celle qui vit la création des divers conservatoires qui ont été successivement fondés, dotés, établis, et se sont perpétués pendant une longue série d'années dans cette péninsule.

Jusque là, le génie des Italiens pour l'harmonie, livré à lui-même, et, pour ainsi dire, abandonné par les divers gouvernemens qui cependant protégeaient, encourageaient et récompensaient avec magnificence les peintres, les statuaires et les poètes, semblait n'être point appelé à jouir de la même faveur, ou plutôt des mêmes droits. La musique dramatique avait dû sa renaissance à de simples particuliers, celle d'église

---

(1) Outre ces sociétés, ces académies philarmoniques, il y avait en Italie des couvens d'hommes et de femmes dans lesquels on exécutait non seulement de la musique vocale, mais de la musique instrumentale à grand orchestre. L'Artusi cite entre autres celui des religieuses de San-Vito à Ferrare, où un pareil institut existait. Il assista lui-même à un concert de voix et d'instrumens, dont s'acquittèrent avec le plus grand art ces religieuses : d'où il suit que la musique à grand orchestre était connue en Italie avant le seizième siècle.

à des pontifes, auxquels elle était nécessaire, puisqu'elle l'était au culte catholique. Un collége en ce genre avait été fondé dès le quatrième siècle, ainsi que nous l'avons vu, par un de ses plus grands papes; et dix siècles plus tard, lorsque toute l'Italie brillait du double éclat des sciences et des arts, lorsque Léon x dans Rome, les Médicis ses parens dans Florence, Charles-Quint dans Naples, et la liberté dans Gênes et dans Venise, faisaient de toutes parts fumer l'encens sur l'autel des arts, la mélodie, un des plus doux, comme un des plus utiles, n'avait encore pour asile assuré que l'école fondée dans Naples, sous Ferdinand d'Aragon, qu'elle devait en partie à des étrangers (1). Un pareil oubli devait être réparé; il le fut enfin par les conservatoires dont nous parlons.

Quatre de ces établissemens furent d'abord fondés successivement dans Venise; de jeunes filles en furent les seuls élèves; leur étude unique était le chant, et elles exécutaient elles-mêmes, dans ces colléges, de la musique à grand orchestre.

---

(1) On se rappelle que Jean Tinctor de Nivelle vint fonder cette école à la honte de l'Italie, qui sans doute jusque là avait donné partout des maîtres de musique à l'Europe, comme elle lui en donna depuis.

Naples ne tarda pas à imiter un exemple que l'on est surpris qu'elle n'ait pas donné, mais dont le retard provient peut-être de la différence de son gouvernement avec celui de Venise. Mais ce qui sans doute est digne d'être remarqué, comme une preuve de la sagacité du peuple italien, et du goût qui l'entraînait à s'emparer de l'empire de la musique, c'est que, sans que les deux nations se fussent entendues entre elles, sans qu'elles eussent fait aucune convention, tandis que Venise fonde quatre conservatoires de femmes, Naples en fonde quatre d'hommes; de sorte que dès ce moment un vaste système d'enseignement musical est organisé en Italie, et lui assure des cantatrices et des chanteurs, des musiciens et des musiciennes, non seulement pour tous ses concerts, ses chapelles, ses théâtres, mais encore pour tous ceux de l'Europe.

Le premier des conservatoires établis dans Naples fut appelé *Sainte-Marie de Loretto*, d'où sont sortis une foule de compositeurs tous célèbres, et surtout l'inimitable Pergolèse. Cet établissement date de l'an 1537 : il est bon d'observer qu'on lui agrégea de jeunes demoiselles qui étudiaient la musique dans un corps de logis séparé.

En 1565, les deux écoles furent séparées sans que l'on en connaisse la cause.

Le second de ces établissemens est celui qui s'appelait *I poveri di Christo*, les pauvres de Jésus-Christ, fondé en 1589, et supprimé en 1715.

Le troisième est appelé *La pietà de' Turchini*, titre intraduisible en français, si ce n'est par une longue périphrase. Il fut fondé en 1583; un moment supprimé, et rétabli en 1592.

Le quatrième enfin de ces établissemens porte le nom de *Saint-Onuphre*; il fut fondé dans la même année que le précédent.

A ces établissemens se joignent ceux de Milan, de Bologne et de plusieurs autres villes de l'Italie, dont on trouve les noms et les statuts dans l'*Histoire de la Musique* par le père Martini, et dans les écrits de Bontempi, de l'Aretusi, de Ceretti, de Gerbert, de Doni, de Mattei, de Signorelli, du savant Marpurg, et dans la Dramaturgie d'Allaci.

On sent que ces établissemens une fois fondés, rien ne devait plus arrêter l'essor de la nation italienne vers un art que lui enseigne pour ainsi dire la nature elle-même, qui lui a donné une langue si douce et si harmonieuse. L'on a vu dans les précédens Chapitres que déjà au cinquième siècle, et malgré les dévastations des Barbares, on cherchait encore dans ce pays des musiciens, que demandait au roi Théodoric le premier roi des Francs; que dans le sixième, le

pape Agathon reçut du roi d'Angleterre la même prière; qu'au huitième, le pape Étienne en envoya au roi Pépin ; et au neuvième, le pape Adrien à l'empereur Charlemagne ; événement duquel date l'établissement des maîtrises des cathédrales en France. Cette suprématie se soutient et s'augmente dans les siècles suivans. En 1530, François 1er appelle auprès de lui dans ce royaume messire Alberti, le premier professeur de violon dans ce temps. En 1581, Catherine de Médicis, mariée à Henri II, successeur de François, y appelle également Balthazar Beljioso, Florentin, professeur non moins célèbre sur le même instrument, et qui, de plus, grand chorégraphe, introduisit pour la première fois les ballets sur le théâtre de la cour; et enfin sous le règne à jamais mémorable de Louis XIV, puisqu'il s'unit dans l'opinion de la postérité à ceux de Périclès, d'Alexandre, d'Auguste et de Léon X, on voit Jean-Baptiste Lulli, également né en Toscane, réformer le premier la musique et les opéra français. Mais aussitôt que les divers établissemens que nous venons de citer sont en activité, la nation italienne, cultivant avec méthode un art que jusque là elle n'avait cultivé que par une sorte d'instinct, des essaims nombreux de maîtres et de musiciens de tous genres naissent dans ses villes, et jusque dans ses moindres bourgs:

tant l'éducation publique a d'influence sur le goût et les mœurs d'un peuple!

La musique instrumentale brille de toutes parts, ainsi que la vocale, en Italie; elle s'unit à elle dans les opéra sérieux et comiques, dans les chants de l'église et dans les madrigaux. (1)

Si les écoles de Naples, de Milan, de Rome, de Bologne et de Venise, comptent de grands compositeurs, et produisent les chanteurs les plus fameux, elles n'enfantent pas moins de grands instrumentistes. Corelli (2) a pour élèves

---

(1) *Madrigal*, sorte de pièce de musique travaillée et savante, qui était fort à la mode en Italie au seizième siècle, et même au commencement du précédent. Les *madrigaux* se composaient ordinairement, pour le vocal, à cinq ou six parties, toutes obligées à cause des fugues et dessins dont ces pièces étaient remplies. Mais les organistes composaient et exécutaient des *madrigaux*, aussi sur l'orgue; et l'on prétend que ce fut sur cet instrument que le *madrigal* fut inventé. Ce genre de contrepoint, qui était assujetti à des lois très rigoureuses, portait le nom de *madrigalesque*. Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'art : tels furent, entre autres, *Lucas Merentio*, *Lingi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, et surtout le fameux prince de *Venosa*. — Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, à l'art. MADRIGAL.

(2) Corelli (Archangelo), né près d'Imola en Italie, en 1658. Son maître de contrepoint fut Simonelli, celui de violon fut Bassani de Bologne; il voyagea successive-

Locatelli (1) et Geminiani (2), tous deux célèbres violonistes comme lui. L'un va faire admirer

---

ment dans l'Italie et en Allemagne, et charma partout ses auditeurs, et par le rare talent qu'il déployait sur cet instrument, et par ses admirables compositions.

A Rome, il conduisit l'orchestre composé de cent cinquante musiciens, qui accompagnait un opéra que fit jouer dans son palais la reine Christine de Suède. Il était l'ami des fameux peintres Cignani et Maratti, qui lui donnèrent plusieurs de leurs tableaux. Son chef-d'œuvre est la troisième de ses sonates, qui sont, disent les maîtres, le rudiment des jeunes violonistes. Tout s'y trouve, disent les savans auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*, l'art, le goût et le savoir : ses adagios sont parfaits, ses fugues divines, et ses gigues charmantes. Il a été le premier à ouvrir la carrière de la sonate, et en a posé la limite. On lui a érigé un buste au Vatican, ayant pour suscription ces mots :

Corelli, princeps musicorum.

(1) Locatelli (Pietro), né à Bergame en 1690; il se retira en Hollande après avoir beaucoup voyagé, et dirigeait à Amsterdam un concert public. La société des amateurs prit le deuil à sa mort pour témoigner ses regrets de la perte d'un musicien, l'honneur de son art par ses talens et ses bonnes mœurs. Il a écrit plusieurs ouvrages didactiques pour le violon, ainsi que Geminiani, et son maître Corelli.

(2) Geminiani (Francesco), né à Luques en 1680. Alexandre Scarlatti fut son premier maître de musique. Le célèbre Dubourg fut son meilleur élève; il vécut en Angleterre et mourut à Dublin en 1762. Ses ouvrages comme ses travaux sont nombreux.

son talent à la Hollande, et l'autre à l'Angleterre. Ce maître fixe et perfectionne la sonate, et Boccherini (1) le trio. Torelli (2) invente le *concerto*

---

(1) Boccherini (Luigi), né comme Geminiani à Lucques, en 1740, temps qui, comme on voit, se rapproche beaucoup du nôtre. Son maître de musique et de violoncelle fut l'abbé Vannucci. Des dispositions éclatantes signalèrent de bonne heure un des premiers talens qu'ait produits la nature. Tout le peuple de Lucques fut ravi, lorsqu'au retour de ses voyages, Boccherini fit entendre, accompagné de Manfredi, élève de Nardini, et son compatriote, son violon et ses sonates. Il cueillit dans toute sa pureté la double gloire d'un bon violoniste, et d'un habile compositeur. Les deux compatriotes devinrent désormais des amis inséparables, et se rendirent en Espagne, l'un pour amasser beaucoup d'or (c'était Manfredi, qui aimait excessivement ce métal); l'autre, beaucoup de célébrité, c'était Boccherini : aussi celui-ci se fixa dans ce pays, où il est mort âgé de soixante-six ans, chéri, respecté et regretté des Espagnols, de leur monarque et de sa cour. Cet artiste a précédé Haydn dans sa brillante carrière; il a le premier fait des quatuors, fixé leur genre et leur caractère. Castier, que nous avons déjà cité, a dit de lui et de Haydn : « *Si Dieu voulait parler aux hommes, il se servirait de la musique de Haydn, et s'il voulait entendre de la musique des hommes, il se ferait jouer celle de* Boccherini. »

Un autre homme d'esprit, enthousiaste de l'harmonie, a apprécié à sa valeur cette musique divine, en disant que *Boccherini est la femme de Haydn.*

(2) Torelli (Gasparo), né en 1570; il est célèbre, comme compositeur, par ses madrigaux.

grosso, et Tartini (1) trouve le son fondamental. Frescobaldi (2) excelle dans le clavecin; Besozzi (3) sur le hautbois; et Viotti (4), encore vivant, enseigne le violon à toute l'Europe, qui n'a pas encore entendu un maître qui lui soit supérieur.

Cependant les Italiens laissent à d'autres nations les prétentions à la symphonie; ils s'adonnent plus au chant, objet essentiel de la musique; l'exécution instrumentale est moins cultivée chez eux qu'ailleurs, et surtout qu'en France

---

(1) Nous avons déjà parlé de Tartini, considéré comme violoniste célèbre, et compositeur également célèbre.

(2) Frescobaldi (Girolamo), célèbre organiste de Saint-Pierre, né à Ferrare en 1601, et l'un des premiers compositeurs de son temps. Il fut le premier parmi les Italiens qui joua les fugues et mérita le surnom de *Maestro de suoi tempi*, que lui donna Penna.

(3) Besozzi eut des frères, tous musiciens célèbres comme lui; tous ont illustré le hautbois, comme les Corelli, les Tartini et les Viotti, le violon. Leur père naquit à Parme.

(4) Viotti (Jean-Baptiste) est né en Piémont en 1745: le plus digne éloge que l'on puisse faire de ce grand violoniste et de cet admirable compositeur, se trouve à l'article qui le concerne, dans le *Dictionnaire des Musiciens* de MM. Choron et Fayolles, sages et justes appréciateurs de son rare talent, comme de tous les artistes qui ont honoré l'art de la mélodie : nous ne pouvons qu'y renvoyer nos lecteurs.

et en Allemagne. Ils ne considèrent les instrumens que comme nécessaires pour l'accompagnement et pour l'exécution de leurs partitions.

Albinoni, *Alberti*, *Tessarini*, *Vivaldi*, ne sont que les troupes légères de cette élite de grands instrumentistes italiens; mais *Nardini*, *Pugnani*, et plusieurs autres, peuvent être joints à Tartini et à Viotti. Nulle nation, nulle école de l'Europe n'a d'aussi grands violonistes et en plus grand nombre que l'Italie : elle réunit donc la double gloire de la musique vocale et instrumentale, de la mélodie et de l'harmonie : la langue musicale qu'elle possède n'est donc pas son unique moyen pour briller dans la musique; elle doit aussi sa prééminence à un goût, à un tact exquis, à son enthousiasme soutenu et prolongé pour cet art.

CHAPITRE VIII.

Des diverses Écoles de Musique.

Nous avons vu dans les Chapitres précédens, qu'il y eut toujours des écoles de musique en Italie, malgré les maux et les dévastations dont ce beau pays fut le théâtre : tant il est vrai que la culture de la musique y est plus qu'un plaisir, et presque un véritable besoin! mais elles furent bien loin d'avoir dans tous les temps la même célébrité, et elles éprouvèrent bien des vicissitudes diverses.

Sources d'instruction et de goût dans l'antiquité, ces écoles le furent encore dans le moyen âge; et depuis saint Ambroise jusqu'à Guido d'Arezzo, depuis ce dernier jusqu'à Tinctor, dépositaires des principes de l'harmonie, on peut dire qu'elles conservent le feu sacré. Cependant, dans le treizième siècle, soit que d'autres nations fussent assez heureuses pour pouvoir s'occuper de cet art, et qu'elles envierent à l'Italie de l'avoir exclusivement possédé, ou soit que cette contrée, moins tranquille alors, ne pût repousser cette nouvelle rivalité, des progrès importans dans la musique

furent dus à des Flamands et à des Français. Depuis le treizième siècle, les Flamands fondèrent une École, qui exista jusque vers la moitié du seizième, et qui donna naissance à plusieurs autres en Europe. Il paraît en effet qu'à cette époque les chapelles des papes, les cours des princes d'Italie étaient remplies de chanteurs flamands et même picards. On chantait à Rome et dans toute l'Italie la musique des compositeurs de ces pays; et telle était la réputation des musiciens flamands, que Tinctor et Villaert, tous deux de ce pays, furent appelés l'un à Naples et l'autre à Venise, pour y fonder des écoles de musique. Mais enfin l'Italie, humiliée d'avoir été contrainte, par ses guerres, d'abandonner le sceptre de l'harmonie, dont elle était en possession depuis un temps immémorial, et qu'elle sut toujours si dignement porter, s'en ressaisit; et Rome, la première de ses cités, voit *Palestrina* régénérer la musique d'église, et fonder une de ses plus belles écoles. Dans le même temps, *Gesualda* (1), à Naples, en fonde une autre sur les ruines de celle du Flamand Tinctor; *Porta* fonde celle de Bologne, ou de la Lombardie; tandis que *Marcello* les

(1) C'est le prince de Venosa; mais la gloire de cette école ne date réellement que depuis Alexand. Scarlatti.

imite un peu plus tard, et perfectionne une semblable institution de Villaert à Venise. L'Italie, toujours au premier rang dans les annales de la musique, introduit, dès cette époque, les *tons modernes* si vrais et si beaux, et change le vieux contrepoint, ouvrage des nations étrangères. Elle fixe ces tons, elle crée la période mélodique, et l'harmonie tonale, comme l'ont dit éloquemment les savans et judicieux écrivains francais, auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*, et l'accord formé par la seconde et la sensible du mode mixte, est appelée du nom de *sixte italienne.* Toutes les parties du contrepoint régénéré s'épurent, se perfectionnent. Le dessin musical, beau dans son ensemble, ne l'est pas moins dans ses détails. La fugue, les contrepoints intrigués se revêtent des plus belles formes. Toutes les écoles nouvelles de la péninsule s'efforcent à l'envi d'enrichir, d'orner, d'embellir le nouveau et brillant domaine de l'harmonie; mais l'école de Naples se distingue et s'élève au milieu d'elles, comme la plus heureuse par ses créations et ses élèves.

Le style appelé *a capella* (1) est le partage de l'école de Lombardie; et personne n'y excelle

---

(1) Style de chapelle, ou musique d'église.

plus que son fondateur, l'habile Costanzo Porta. Le style appelé *fugue* (1), et celui que l'on nomme *d'accompagno* (2), sont le partage de l'école romaine. Le style des *madrigali* (3) brille dans celle de Venise ; et enfin le style *concerto* (4), qui tient plus que tous les autres au style dramatique, fait la gloire de l'école de Naples ; et quant au style appelé *de chambre* (5), il est également le partage de tous les compositeurs d'Italie.

Tous les genres de compositions vocales ne

---

(1) Fugue vient du mot latin *fuga*, en français *fuite*, parce que les parties, dit J. J. Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une et l'autre. Le style fugué s'applique à toutes les compositions. (J. J. Rousseau, *Dictionn. de Musique.*)

(2) Accompagnement, en musique, c'est l'exécution d'une harmonie complète et régulière sur un instrument propre à la rendre. (Voyez le *Dictionnaire* précité.)

(3) On a vu plus haut, dans son entier, l'article Madrigal, du même *Dictionnaire.*

(4) Le mot italien *concerto* signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre, et particulièrement une pièce faite pour quelque instrument particulier.

(5) La musique de *chambre* comprend toutes les compositions isolées, telles que madrigaux, cantates, concerto, sextuor, quatuor, duo, etc.

sont pas moins perfectionnés dans la péninsule, que la composition instrumentale ; c'est elle qui la première en offre les plus parfaits modèles, depuis les opéra sérieux et bouffons jusqu'à la cantate (1) et aux madrigaux, et depuis la sonate (2) jusqu'au concerto et aux quintetti (3), et jusqu'à la musique d'ensemble ou *concerto* (4).

---

(1) Petit poëme lyrique chanté avec des accompagnemens, bien que fait pour la chambre. La musique doit en être imitative et théâtrale, dit J. J. Rousseau. Trois récitatifs la composent, et autant d'airs. Les cantates qui sont en récits, et les airs en maximes, sont peu estimées, et avec raison, car elles sont froides et mauvaises. La cantate, comme son nom l'annonce, vient d'Italie ; elle est dans le profane ce que l'oratorio est dans le style sacré ; elle ne diffère de l'opéra qu'en ce que ce dernier se représente sur le théâtre.

(2) On sait ce que c'est que la sonate ; mais en Italie il en est *de chambre* et *d'église*. C'est dans ces dernières que les Italiens mettent plus de travail et d'harmonie, afin qu'elles soient plus dignes de la sainteté du lieu.

(3) Le mot dit assez la chose sans qu'il soit nécessaire de la définir.

(4) *L'ensemble*, en musique, dit Rousseau, ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, et la liaison avec le tout, soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment et les nuances des *forts* et des *doux*, soit enfin pour ajouter aux ornemens

Toutes les écoles enfantent à l'envi une foule de chefs-d'œuvre ; enfin depuis le plain-chant jusqu'aux genres les plus riches d'ornemens, c'est en Italie que tout, dans cet art, acquiert les plus heureux comme les plus beaux développemens, que tout paraît fécondité, inspiration, grâce et génie. Mais l'invention dans cet art n'est pas, comme dans plusieurs autres, son seul titre de gloire ; l'Italie sait y réunir le mérite de l'exécution : si elle produit des chefs-

---

marqués. Il n'y a d'ensemble, en musique, qu'autant qu'il y a de l'intelligence dans ceux qui exécutent; mais la musique d'*ensemble* dont nous parlons, est celle qui réunit un plus grand nombre de parties, et elle appartient dès lors aux grandes partitions du théâtre et de l'église; depuis surtout que cette dernière a appelé toutes les richesses de la symphonie pour célébrer, de concert avec le chant, la grandeur et la puissance de Dieu. C'est dans un grand opéra joué à Saint-Charles à Naples, au théâtre de la Scala à Milan, et lorsque l'orchestre est bien fourni, qu'il faut juger de la musique d'ensemble; comme c'est dans la cathédrale de Bologne, le jour de sainte Pétronille, et surtout dans Saint-Pierre à Rome, dans les plus augustes solennités de l'église, qu'il faut admirer les *larges*, les *grandioses*, les admirables effets de cette réunion de toutes les puissances de l'harmonie et de la mélodie; c'est là que l'on éprouve au plus haut degré la magie de la musique vocale la plus mélodieuse, et celle de la musique instrumentale la plus savante et la plus pure.

d'œuvre de composition, elle trouve pour les exécuter une multitude de chanteurs et de cantatrices, tous nés sur son sol (1). De ces artistes, les uns se distinguent par la douceur ou l'étendue de leur voix; les autres, par des talens suprêmes sur le clavecin, le basson, et surtout sur le violon (2). La culture de l'art passe des écoles dans toute la nation, qui déjà depuis long-temps lui rend de continuels hommages. Et c'est ainsi que toute l'Italie s'adonne spécialement au chant. Le nombre des amateurs n'est pas moins immense que celui des artistes.

---

(1) Le nombre des grands chanteurs et des cantatrices fameuses est considérable en Italie, et surpasse sans contredit le nombre des artistes en ce genre que peuvent compter les autres nations. Il serait trop long sans doute de les nommer ici; nous nous bornerons à rappeler les plus illustres dans les deux sexes.

Hommes.		*Femmes.*
Ferri.	Matteuci.	Faustina.
Caffarelli.	Bernacchi.	Mingotti.
Farinelli.	Campioli.	Marchetti Cara.
Pacchiarotti.	Rochetti.	Cuzzoni.
Annibali.	Tesi.	Catanea.
Pozzi.	Berselli.	Santa Stella.
Montanari.	Durestanti.	Giulani.
Fontana.	Viganoni.	Festa.
Bertolotti.	Davide.	
Senese.		

(2) Nous parlons de tous ces divers artistes dans d'autres Chapitres.

Cependant, il faut le dire, si les écoles d'Italie ont des rivales, c'est à plusieurs égards les écoles d'Allemagne. L'Allemagne compte des compositeurs qui feraient honneur à l'Italie. Si le style *fugué* et le *plain-chant* de ce pays ne vaut pas celui de la patrie de Palestrina, le style *accompagné* et le style *concerté* est riche des ouvrages des maîtres les plus célèbres; et les messes de Grauss (1),

---

(1) Charles-Henri Grauss était maitre de chapelle du grand Frédéric; il naquit en Saxe, patrie de plus d'un de ses concitoyens, comme lui célèbres dans l'histoire de l'harmonie. C'est à Dresde qu'il fit avec son frère les premières études de son art. Jean Gotlieb lui apprit les élémens du contrepoint; Grundig, chanteur estimé, la musique vocale; Petzold l'organiste, le clavecin; et Schmidt, maître de chapelle à Dresde, la composition, qu'il apprit aussitôt que sa voix eut passé au tenor.

Grauss a également brillé comme chanteur et comme compositeur. Lorsque Frédéric II monta sur le trône, il le nomma son maître de chapelle. Ce prince, excellent virtuose sur la flûte, se connaissait en musiciens. Son talent principal, comme chanteur, était l'adagio, et il faisait ce qu'on appelle les *traits* avec autant de facilité que de goût, de légèreté que de grâce. Comme compositeur, la pure et belle expression de ses ouvrages, le charme de sa mélodie, et sa savante harmonie l'ont justement placé au rang des classiques; il a fait un grand nombre d'opéra, de cantates et d'autres compositions, toutes estimées à ce titre.

Il eut un troisième frère qui ne s'est pas moins illustré que lui dans cet art.

d'Haydn (1), de Mozart (2); les oratorio de Bach (3), de Handel (4) et de Hasse (5), égalent

(1) Toute l'Europe connaît ce cygne de l'Allemagne né dans le petit village de Korhau, sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie. Mais nous croyons néanmoins devoir donner ici une rapide notice de sa vie, de ses compositions et de ses talens, pour rendre hommage à sa mémoire avec tous les amis de l'harmonie, dont il n'a pas moins embelli qu'enrichi le domaine.

Le père de Haydn, quoique pauvre et simple ouvrier, lui apprit lui-même à pincer de la harpe; et lorsque arrivait un jour de fête, le père, la mère et le fils chantaient et jouaient ensemble. Dès l'âge de cinq ans, Haydn s'efforçaît de construire un petit violon, pour préluder en quelque sorte à ses destinées devenues depuis si brillantes. Un maître de musique le vit un jour battant déjà la mesure, et, jugeant à de si précoces dispositions ce qu'il deviendrait un jour, il ne balança pas à le demander à ses parens, l'obtint, et se chargea de lui apprendre la musique; il tint parole, et apprit non seulement les élémens de cet art à son élève, mais à lire et à écrire. Il lui enseigna la musique vocale et la musique instrumentale. Ce fut alors que Reiter, maitre de chapelle impériale, vit Haydn, l'écouta et lui dit: *Tu viendras avec moi, j'aurai soin de ta personne.* Haydn fut huit ans enfant de chœur dans la cathédrale.

A dix ans, il s'essayait déjà avec succès dans la composition de morceaux à seize parties. Alors (le croirait-on, si un orgueil malentendu n'expliquait pas une pareille inhumanité!) son père lui-même tenta de le faire *évirer,* dans l'espoir d'une grande fortune. La fièvre qui le prit le jour même qui était désigné pour cette fatale opéra-

les chefs-d'œuvre en ce genre des Durante et des Jomelli. La cantate des *Saisons* de l'immortel

---

tion le sauva; mais à seize ans, il perdit sa belle voix, fut réformé, et se livra tout entier à la composition, devenue sa seule ressource.

Ce qui perd un homme ordinaire et tire presque toujours d'embarras un homme de génie, la misère, inquiéta long-temps Haydn; mais elle fut peut-être la cause de ses talens. Éloigné de toute société, il était tout entier à son art : assis à un clavecin rongé par les vers, il n'enviait pas, comme il le dit, le sort des monarques : tant le génie, sans être égoïste, sent qu'il gagne à s'isoler de la foule, et vit en quelque sorte de lui-même! Ce fut alors que s'offrirent par hasard, sous ses yeux, les plus belles sonates d'Emmanuel Back; elles furent, pour lui, ce que la lumière la plus éclatante est dans l'obscurité; il ne bougea pas du clavecin, sans les avoir jouées d'un bout à l'autre; et ces belles sonates ont été en effet, comme il le dit encore, l'occasion de sa détermination à embrasser le style qui convient le mieux à tous les arts, l'expression réunie à la grâce, la douceur à la force, et la science au génie. Enfin, il fit la connaissance de Porpora, le premier des maîtres de son temps dans Naples; dans ce commerce du génie avec le génie, il apprit de Porpora les secrets de la mélodie vocale, comme il avait appris des sonates de Bach, ceux de la musique instrumentale. A dix-huit ans, il fit son premier quatuor, qui fut en vain censuré par les pédans de musique; car cet art en a comme tous les autres. Haydn leur répondait, lorsqu'ils lui reprochaient d'avoir violé les règles : *Rien n'est défendu en musique que ce qui blesse une oreille délicate.*

Haydn est digne de celle d'*Orphée*, écrite par Pergolèse.

A dix-huit ans, on est jeune sans doute, et c'est beaucoup, quand l'enthousiasme que l'on éprouve pour l'art que l'on cultive, n'est pas émoussé par l'ardeur et le goût des plaisirs. Haydn faisait tourner les uns à l'avantage de l'autre. Il parcourait la nuit, troubadour sublime, les rues de Vienne en chantant. Cette circonstance lui fit composer son premier opéra, *le Diable boiteux;* et nous engageons nos lecteurs à lire, dans l'abrégé de sa vie, la plaisante aventure qui donna lieu à cet événement; elle prouve que le génie, si singulier par lui-même, a aussi des hasards.

Devenu depuis maître de chapelle du prince Esther-hazzi, c'est là qu'il composa cette symphonie la plus originale, sans doute, de celles qui existent, dans laquelle pour peindre la séparation de ses amis d'avec leurs épouses qui ne pouvaient venir dans le château du prince, le musicien fit taire chacun des instrumens les uns après les autres. L'allusion fut facilement sentie, et les épouses furent bientôt rejointes par leurs maris.

Arrivé à un âge plus avancé, Haydn composa pour un chanoine de Cadix, son autre symphonie bien plus célèbre encore, des *sept paroles de Jésus-Christ,* destinée à être jouée dans la cathédrale de cette ville pendant la semaine sainte. L'évêque monte en chaire le jour où, pour la première fois, on exécuta cet ouvrage en quelque sorte divin; et après avoir dit la première parole, il se recueille et descend de la chaire, pour aller se prosterner au pied des autels, et la musique remplit cet intervalle de repos: il remonte en chaire, et prononce l'autre parole;

Quoique postérieure à celle du théâtre italien, l'existence du théâtre musical des Alle-

---

à la septième, tout l'auditoire attendri, qui déjà fondait en larmes, éclate en sanglots et en gémissemens. Jamais un sermon de Massillon, de Bourdaloue et de Bossuet même, n'a porté plus loin la douleur et l'attendrissement sur les maux que souffrit un Dieu pour racheter les hommes!

Haydn se jouait, pour ainsi dire, du cœur humain, avec son art et ses instrumens.

Piqué à Londres de ce que les Anglais s'endormaient toujours à une symphonie qu'il fit pour eux, et qu'il appelait *Turque*, il y ajouta un *andante*, pendant lequel arrivaient à l'improviste de gros tambours, des timbales, des trombones et des cymbales, ce qui réveilla en sursaut les dormeurs, même ceux qui dormaient le plus fort.

Le docteur Burney, dont nous avons occasion de parler si souvent dans cet ouvrage, fit recevoir Haydn docteur dans l'université d'Oxford : Haydn dirigeait l'orchestre de la musique jouée dans cette circonstance; Burney s'écria, Bravo Haydn! *Thank you, you are a great man!* Handel, qui fit trente ans les délices de l'Angleterre, n'avait pas reçu un tel honneur. Retiré dans une petite maison d'un des faubourgs de Vienne, et qu'il changea en un sanctuaire de la mélodie, c'est là que Haydn composa les oratorio de *la Création* et des *Saisons*, qui, mettant le comble à sa gloire, ne seront pas moins immortels que lui. Ces deux oratorio sont la production d'un âge avancé, et cependant, il y règne un feu qui rappelle toute la vigueur de la jeunesse. Membre de l'Institut de France, le cygne de l'Allemagne est mort, il y a quelques années;

mands n'est pas moins signalé par des chefs-d'œuvre. Keyser (6) est avec raison réputé un

---

et comme ont dit d'éloquens biographes, son âme, comme un son pur de sa lyre, s'est exhalée dans les cieux.

(2) Nous ne pouvons, non plus que sur Haydn, nous dispenser de dire quelque chose en passant, d'un des plus dignes rivaux de sa pure mélodie, du profond et, comme lui, brillant Mozart.

Volfang Théophile Mozart, né à Saltzbourg, en 1756, n'avait pas trois ans, qu'écoutant déjà son père qui donnait des leçons de clavecin à sa sœur, il manifesta dès cet âge ses dispositions pour la musique; et tandis que d'autres enfans se livrent à de petits jeux, son seul plaisir était de chercher des tierces et des accords sur cet instrument. A quatre ans, il jouait des menuets et d'autres airs; à cinq, il composait de petits morceaux de musique que son père écrivait. Un an plus tard, il fut trouvé composant un concerto qu'il joua lui-même, et qui était des plus difficiles.

C'est à cet âge que présenté à l'empereur François 1er, par son père, ainsi que sa sœur, non moins précoce que lui par ses talens pour la musique, il joua sous les yeux du monarque et sous ceux du fameux Wagenseil, un concerto de ce dernier, à qui il dit de lui en tourner les feuilles, ce que fit ce grand compositeur.

Il prit le violon après le clavecin, et en joua de retour à Saltzbourg, et en la présence du fameux violoniste Wenzl, de manière à étonner ce grand maître.

A la fin de sa septième année, il alla de Munich à Paris, où il composa et publia ses deux premières œuvres, les meilleures qu'il ait faites, quoiqu'elles aient été retouchées

homme de génie; Grauss, Hasse, Naumann (7), Gluck (8), et surtout le fécond et admirable

---

par son père, et l'enthousiasme auquel il porta les Parisiens, le succès qu'il eut, surpassa ceux dont sa jeunesse venait d'être honorée dans les cours électorales et impériales.

En Angleterre, où il passa bientôt après, il joua, à la première vue, avec toute la justesse et la mesure convenable, les difficultés de Bach et de Handel. Il composa six sonates qu'il fit graver à Londres, et mit toute cette capitale dans l'admiration des talens d'un musicien exécutant et compositeur, qui n'avait que huit ans.

L'admiration du prince d'Orange en Hollande, et de l'électeur à Munich, fut plus grande encore, lorsque, en présence de ces souverains, le jeune Orphée composa devant l'un un morceau de symphonie à grand orchestre, et qu'il fit sous les yeux de l'autre un thème musical que lui-même lui avait demandé de traiter sur-le-champ.

En 1768 il joua avec sa sœur devant Joseph II, à Vienne, et il y composa, par l'ordre de ce souverain, l'opéra de *la Finta simplice*, approuvé de Métastase et de Hasse. Il composa la musique et le motet, faits pour l'inauguration de l'église des Orphelines, et dirigea lui-même cette musique solennelle, en présence de la cour impériale, non moins étonnée que charmée d'une réunion aussi surprenante de tant de talens.

Il descendit en Italie l'année suivante. Milan voulut un opéra d'un Orphée qui n'avait pas encore atteint son adolescence; et à Bologne, le P. Martini, historien de la musique, fut transporté de joie en voyant cet enfant développer tous les sujets de fugue les plus difficiles, et les exécuter, sans hésiter, sur le clavecin.

Mozart, l'ont enrichi de leurs plus célèbres compositions.

A Florence, même enthousiasme, même admiration; à Rome, où Mozart arrive précisément dans la semaine-sainte, il court avec son père entendre le *Miserere* à la chapelle Sixtine. Il est défendu de prendre, sous peine d'excommunication, copie de cette musique. Prévenu de cette défense, l'enfant écoute la pièce, la grave dans sa mémoire, et la note tout entière, à peine arrivé chez lui. Le vol fut reconnu lorsque quelques jours après, dans un concert, il chanta cette pièce lui-même.

A Naples, il n'excita pas moins d'admiration parmi les amateurs que dans le public. Il fut nommé par le pape, en repassant à Rome, chevalier de l'éperon d'or; et à Bologne, membre de la fameuse société philarmonique, après avoir fait, en une demi-heure, une antiphone à quatre voix, sur un sujet donné, et pendant qu'il était enfermé entre quatre murs.

De retour à Milan, il y fit l'opéra de *Mithridate*, qui eut vingt représentations de suite. Trois ans après, celui de *Luccio-Sylla* en eut vingt-trois, et successivement l'Europe vit paraître cette série d'ouvrages immortels du musicien le plus étonnant qu'ait produit l'Allemagne, et même l'Italie. Haydn, appelé à prononcer son jugement sur son talent, répondit, avec sa modestie accoutumée: *Je ne suis pas en état de juger, mais je sais que c'est le plus grand compositeur qui existe.*

Dans les derniers mois de sa vie, il composa ses trois chefs-d'œuvre : *la Flûte enchantée, la Clémence de Titus*, et le *Requiem*, qui, demandé par un autre, a servi pour lui. Cette idée dont il fut frappé et se nourrit, jointe au

Mais laisserions-nous ignorer la vérité la plus évidemment reconnue? Le théâtre allemand

---

travail excessif auquel il se livra pour le composer, hâtèrent sa mort; et c'est ainsi que le génie, comme le serpent qui mange sa queue, se dévore lui-même.

Mozart, saisi de la sombre mélancolie qui consuma le Tasse, et plusieurs autres grands hommes, dit à sa femme, en expirant, et en se faisant apporter son dernier ouvrage: *N'avais-je pas raison, lorsque je te disais que c'était pour moi que je composais ce* Requiem? Des larmes échappèrent de ses yeux, et il dit, en les fermant pour toujours, un adieu éternel à son art et à son épouse.

(3) Philippe Emmanuel Bach, sorti d'une famille qui tout entière s'est signalée dans les rangs les plus élevés de l'harmonie, eut, comme Mozart, son père pour maître, et ses frères pour rivaux de ses rares talens. Il naquit à Veymar, en 1714, acheva ses études à Leipsick, fonda à Francfort-sur-l'Oder une académie dont, jeune encore, il eut la direction; fut nommé musicien de la chambre à la cour de Berlin, où il accompagna dans un solo de flûte, le grand Frédéric à son avénement au trône. Il remplaça à Hambourg, comme directeur de musique, le célèbre Télémann, et mourut dans cette ville, âgé de soixante et quatorze ans, en 1788. Les écrits didactiques de Bach sont très estimés; et son *Essai sur le clavecin* est le plus classique de tous ceux que possède l'Allemagne. Tous ses ouvrages en général portent l'empreinte du génie; mais ses compositions surtout sont, au dire de l'Anglais Burney, ce qui peut le mieux inspirer les jeunes artistes. Bach ne cessait de répéter aux nombreux élèves qu'il a faits, ainsi que son père: *Que la musique doit toucher le*

n'est devenu célèbre que lorsque Hasse, Handel, Quantz (9), et les plus fameux composi-

---

cœur, et que ce n'est qu'aux musiciens dépourvus de talent à prendre le bruit pour le génie.

(4) Georges Frédéric Handel naquit à Halle en Allemagne, en 1684; son maître fut le célèbre Machau, organiste qui lui donna des leçons jusqu'à quatorze ans. En 1704, il donna à Hambourg son premier opéra allemand intitulé *Almira*. Parti pour l'Italie, il donna à Florence son premier opéra italien intitulé *Rodrigo;* à Venise, celui d'*Agrippina;* à Rome, *il Triompho del Tempo;* et à Naples, *Acide e Galatea*, qui tous le placèrent, par la beauté des airs, des récitatifs et des accompagnemens, au rang des premiers compositeurs, non seulement de son pays, mais de l'Italie même. Revenu en Hanovre, pour y remplacer Stefann, maître de chapelle de l'électeur, il quitta de nouveau l'Allemagne, et passa en Angleterre où ne l'appelaient pas moins la gloire que la fortune. L'opéra de *Rinaldo*, par lequel il y débuta, devint la pièce favorite des Anglais, et commença la grande réputation qu'il s'acquit justement chez cette nation opulente. Georges, en montant sur le trône, lui assigna un traitement de 400 livres sterling, lorsqu'à peine il était revenu de Hanovre où il était retourné. Il se fixa dès ce moment en Angleterre. Il y eut la querelle célèbre dont il sera parlé à l'article de PORPORA, et devint aveugle, comme Homère et comme Milton; mais sans cesser comme eux de composer et de cultiver son art. A une taille élevée, il joignait une figure pleine d'expression et de feu; et cette figure révélait le plus fécond et le plus brillant génie qu'ait jamais eu le théâtre et l'harmonie. Non contente de

teurs leurs compatriotes, ont été puiser à Naples, à Rome, à Venise, les principes qui pré-

---

l'inhumer dans la sépulture de ses rois, l'Angleterre, reconnaissante des travaux de ce grand mélodiste, a vu avec satisfaction tous les amateurs de l'art dans lequel il a excellé, lui voter une fête funèbre, qui se célèbre tous les ans à l'époque de sa mort : lorsqu'on honore ainsi le génie, on mérite d'en être honoré.

(5) Jean-Adolphe Hasse, surnommé *il Sasonne* en Italie, apprit à Hambourg sa ville natale, où s'écoulèrent les jours de son adolescence, la musique. Ulrich Kœnig, célèbre amateur de musique, devina ses talens, et le recommandant à Keyser, alors compositeur du théâtre de la cour de Pologne, il l'y fit recevoir comme tenor, circonstance qui fit que Hasse, appelé par son génie à être lui-même un grand compositeur, prit les opéra de Keyser pour ses modèles. Quatre ans lui suffirent pour se former dans l'école du chant ; il était déjà auparavant supérieur dans le piano, et à dix-huit ans il fit jouer son premier opéra intitulé *Antigone*, et qui eut un succès éclatant sur le théâtre du duc de Brunswick, dont son auteur était un des principaux chanteurs.

Dès ce moment Hasse, entraîné par son génie, quitta l'Allemagne pour l'Italie, où il crut devoir aller pour perfectionner les profondes études qu'il avait faites de la composition ; il alla à Naples, s'attacha à Porpora, non comme chanteur, mais comme grand joueur de clavecin, réputation dont il jouissait avec justice, et connut Scarlati. Ce père de l'école napolitaine l'accueillit et le prit tellement en amitié, que le vieillard le nomma son fils, et s'offrit à lui donner des leçons, avant que Hasse lui eût

sident à leurs ouvrages les plus profonds et les plus brillans. L'exécution vocale est loin d'être

---

demandé cette faveur. Ce fut peu de temps après qu'un riche banquier le chargeant de faire une sérénade, la trouva si belle, ainsi que tout Naples par qui elle fut entendue, que tant à cause de cette pièce que de l'opéra qu'il venait de composer, et qui avait parfaitement réussi, on lui donna dans cette ville le surnom de *Caro Sassone*. Depuis cette époque tous les grands théâtres de l'Italie se le disputèrent, et voulurent l'avoir à la tête de leur orchestre pour *maestro*.

Nommé à Venise maître du conservatoire des Incurables, il dut cette dignité à la plus célèbre cantatrice de l'Italie, la belle *Faustina*, qui unissait à ce don de la nature, un autre don plus rare, celui d'une voix comme on en avait pas encore entendu. Cette protection alla plus loin encore, elle produisit l'amour; l'illustre compositeur épousa bientôt la belle cantatrice. Il fit des airs divins pour elle, rendus plus beaux encore par la belle voix de son épouse.

Le *Miserere* que composa Hasse en prenant possession de sa place, est appelé, par le P. Martini, une production divine.

Il composa à Venise un opéra d'*Artaxerces*, également réputé excellent.

Appelé en 1731 à Dresde avec Faustina, il y fit jouer l'opéra d'*Alessandro nelle Indie*, qu'on donna de suite un très grand nombre de fois. Les plus savans chanteurs et chanteuses y jouaient avec sa femme : cet avantage, réuni à celui d'une mélodie aussi pure qu'elle était expressive et dramatique, éleva la réputation de Hasse au rang des premiers

aussi belle en Allemagne; elle est tributaire, comme l'Angleterre, l'Espagne et le Portugal,

---

compositeurs connus. Il revint en Italie pour remplir Rome, Naples, Milan et Venise de sa nouvelle renommée.

Il passa ensuite en Angleterre, où il eut des succès d'autant plus surprenans, que Handel jouissait alors de tout le crédit que lui donnait son talent. Malgré les contrariétés que l'envie lui suscita, il parvint à y faire représenter son *Artaxerces*, et revint ensuite à Dresde.

C'est dans cette ville que Frédéric II, qui rentrait victorieux, voulut connaître Hasse et entendit son opéra d'*Arminio*; enchanté d'une si belle musique, il donna à son auteur une bague de diamans, et cent thalers. Hasse paya cher un aussi beau présent. Dresde ayant été bombardée par les Prussiens, il perdit non seulement tous ses effets, mais ses plus précieux manuscrits dans ce terrible événement. Il quitta cette ville à la suite d'un autre désagrément qu'il y éprouva, alla à Vienne, où il composa six de ses plus superbes opéra; passa à Milan pour les noces de l'archiduc, et enfin à Venise, où ayant depuis longtemps perdu sa belle voix, il finit tranquillement ses jours. L'éloge de Hasse est dans ce que Burney a dit de lui : il est dans ses nombreux ouvrages, tous marqués du sceau du génie; il est dans son nom, que les Italiens ont écrit en lettres d'or dans l'Histoire de la Musique.

(6) Reinhard Keyser naquit à Leipsik, en 1673. Son père fut son premier maître dans l'art de l'harmonie, comme ceux de Haydn et de Mozart l'ont été. Son mérite fut d'abord connu, et ses études à peine finies, il fut appelé à la cour de Wolfenbuttel; il y composa la musique d'une pastorale intitulée *Ismène*. Très jeune encore, l'auteur de cet opéra

de l'Italie à cet égard; elle lui demande tous les ans des chanteurs qui, nouveaux Thespis, vont

---

n'en parut que plus surprenant; car sa musique plut à tous les goûts, et ne satisfit pas moins la cour que la ville. L'opéra de *Basilius,* qui lui fut en quelque sorte commandé, succéda à *Ismène*, et n'eut pas moins de succès.

Keyser soupirait après le bonheur de revoir Hambourg; il y retourna, et l'Opéra de cette ville, un des plus brillans de l'Allemagne, lui offrant l'occasion de perfectionner ses talens en travaillant pour son pays, il ne balança pas à s'y fixer, quoiqu'il fût loin encore de l'âge où l'on renonce à voyager; il y débuta par son opéra de *Basilius,* qui fut suivi de celui d'*Ismène*, et de celui de *Janus*, dont la musique est appelée charmante par Mathieson. Il n'y eut pas seulement de la part du public d'Hambourg des suffrages d'estime, et tels qu'on devait en accorder à un concitoyen qui venait lui consacrer trois de ses plus savans ouvrages; il y eut enthousiasme et reconnaissance.

Doué de talens vraiment sublimes, Keyser les opposa au malheur qui l'aurait accablé, sans leur infaillible ressource. Il fit huit opéra nouveaux dans une seule année pour réparer les désastres de sa fortune, arrivés à l'occasion d'un manque de fonds dans la caisse de l'Opéra d'Hambourg, dont il était devenu directeur; et ce fut le génie qui vint au secours de l'honneur, et le sauva d'un naufrage inévitable. Tous les opéra réussirent, et la recette qu'ils produisirent satisfit aux droits des créanciers de leur auteur. Un mariage avantageux acheva de mettre Keyser hors de tout danger; il alla ensuite avec le savant

parcourant ses villes, les embellir des plus doux chants. Des artistes italiens chantent à Dresde

---

Mathieson donner des concerts publics à Baumhous, à Copenhague, où il mérita le nom de maître de chapelle du roi, et revint bientôt à Hambourg, où il fit jouer *Circé*, le dernier et le plus beau de ses opéra.

Keyser est le père de la mélodie allemande; c'est d'après lui que se sont formés ceux qui l'ont perfectionnée. Handel et Hasse, Téléman et Mathieson ne balancent pas à dire qu'il fut aussi le modèle de Grauss.

Hasse, non moins vrai que reconnaissant, disait de son devancier, qu'il était le premier musicien de l'univers; que ses mélodies se reconnaissent parmi toutes celles des compositeurs, par leur inexprimable pureté, et qu'à la fécondité d'Alexandre Scarlatti, il avait uni son admirable simplicité. Les chants de Keyser ont surpassé tous ceux qu'on avait entendus jusqu'à lui en Allemagne.

(7) Amédée Naumann naquit en Saxe comme Hasse. Tiré d'une simple école de campagne où son père peu fortuné l'avait mis pour apprendre la musique, qui, comme tout l'annonçait, devait être l'art auquel la nature l'avait destiné, il allait à Dresde apprendre le clavecin, et retournait tous les soirs dans le village de son père. C'est là qu'il y fut découvert par un virtuose voyageur, qui l'entendant jouer sur cet instrument, le demanda à ses parens, l'obtint avec les plus grandes difficultés, et l'emmena en Italie.

A Padoue, Naumann prit des leçons de Tartini.

Après huit ans de séjour sur la terre de la mélodie, Naumann retourna à Dresde, dans le dessein de consacrer à son pays le fruit de ses talens et de ses études.

et à Vienne les opéra d'Apostolo Zéno, de Métastase et de Calsabigi, dont la musique est com-

---

Arrivé sous le toit paternel, il fit une composition que sa mère alla présenter à Marie-Antoinette, électrice douairière, qui, excellente musicienne, lut l'ouvrage, et le trouvant au-dessus de la portée d'un jeune homme, fit prendre des informations pour s'assurer du fait. Parvenue à son but par le témoignage des meilleurs professeurs, il n'en fallut pas davantge pour envoyer à Naumann sa nomination à la chapelle de la cour, et de l'argent pour s'y présenter convenablement.

Naumann fit depuis deux autres voyages en Italie, où il composa deux opéra pour les théâtres de Naples et de Venise. Ces opéra étaient italiens ; mais possédant toutes les langues comme toutes les mélodies, il fit en suédois celui d'*Amphion* en 1776, et celui de *Cora* quatre ans plus tard, qui tous deux eurent le plus grand succès.

Stockholm devint dès ce moment, pour lui, le théâtre de sa fortune, comme celui de sa gloire. Il eut des récompenses considérables, et telles que les méritait son grand talent.

Il alla écrire l'opéra d'*Orphée* à Copenhague. Nourri de la mélodie italienne, élevé à l'école des maîtres de ce pays, qui alors étaient les premiers du monde, il obtint un éclatant succès. Le Nord n'avait point encore entendu des accens aussi doux et aussi purs, et le public de Copenhague éprouva le même enchantement que celui de Stockholm.

Tous les états d'Allemagne se disputaient un tel compositeur; mais fidèle à Dresde, sa patrie, Naumann ne voulut plus travailler que pour elle. L'électeur l'en récompensa, en le nommant directeur-général de sa chapelle,

posée par les Handel, les Hasse, les Mozart et les Gluck.

---

avec un traitement qui correspondait à celui de 12,000 fr. par an.

A Berlin, où il fut demandé par Frédéric, il commença l'opéra de *Médée*, et fit avec Reichard celui de *Protésilas,* qui lui valut de la part du roi un cadeau des plus flatteurs.

Les opéra de Naumann sont nombreux; ses compositions détachées considérables; il fut aussi fécond qu'expressif, aussi varié que profond; il a excellé dans le jeu de l'instrument que l'on appelle *harmonica;* il le portait avec lui dans ses voyages, et c'est peut-être à cet instrument qu'on doit en partie l'harmonie si belle et si pure qui respire dans ses ouvrages.

(8) Toute l'Europe et surtout la France, théâtre de sa gloire, connaît le chevalier Christophe Gluck, né dans le Haut-Palatinat en 1714. C'est à Prague qu'il apprit la musique, et se fit remarquer, d'abord, comme excellent violoncelliste. L'Italie, qui appelle les artistes de tous les genres, et spécialement ceux qui se destinent à celui de l'harmonie, jouit de ses premiers travaux. Ce fut là qu'il apprit la composition, et qu'il fit jouer son premier opéra, qui eut un succès mérité à Milan. A Venise, il donna celui de *Démétrius,* qui n'en eut pas moins, et passa en Angleterre, où il donna celui de *la Chute des géans,* sujet digne d'une verve aussi forte, aussi énergique, que fut toujours celle du Jules Romain de la musique. Semblable à ce peintre, qui a plus d'une fois changé de manière, il laissa le style italien comme trop doux pour sa muse fière, tragique et altière, et se fit un système dra-

Ce qui honore le plus l'école allemande, c'est la musique instrumentale; ses compositeurs en

---

matique, où tout est lié, combiné, senti; système dont depuis il ne s'est jamais écarté.

C'est avec ces nouveaux principes qu'il parut à la cour de Vienne, et débuta dans les années 1762 et 1764, par les opéra d'*Hélène et Pâris,* d'*Alceste* et d'*Orphée*, dans lequel il eut pour acteurs trois archiduchesses d'Autriche, qui célébraient le mariage de l'empereur Joseph II, tandis que l'archiduc Léopold tenait le clavecin. Ces opera, quoique composés dans le style le plus sévère, eurent le plus grand succès : le génie, quelle que soit sa manière, y a toujours des droits.

Gluck vint en France à l'âge de soixante ans, et; protégé par la reine, il y fit jouer *Iphigénie en Aulide,* qui excita si justement l'enthousiasme de tout Paris, et amena l'heureuse révolution qui s'est faite depuis dans le théâtre lyrique français, à l'aide de ses plus brillans compositeurs, et de ceux de l'Italie, comme on le verra plus tard.

(9) Joachim Quantz naquit en Hanovre en 1697; il eut successivement pour maîtres, son père, et l'un de ses oncles : il apprit à jouer de tous les instrumens, violon, hautbois, trompette, clavecin, et se fixa à la flûte; c'est à cet instrument et aussi au talent de la composition qu'il possédait également au plus haut degré, qu'il dut sa fortune, puisqu'il devint maître de flûte du grand Frédéric. Il alla d'abord à Dresde former son goût, en entendant les chanteurs et les compositeurs du théâtre de cette ville, et de là à Varsovie, où il fut employé, rivalisant d'habileté avec les plus grands musiciens du temps.

Quantz se rendit ensuite à Prague, où il entendit l'opéra

ce genre sont dignes de celles que nous venons de nommer. A. F. Benda (10), S. Stamitz (11), Léo-

---

de Fuchs intitulé, *Costanza* et *Fortezza*, exécuté en plein air par cent chanteurs et deux cents musiciens, à l'occasion du mariage de Charles VI, empereur d'Allemagne; il avait pour compagnon de voyage, Weissel et Grauss, comme lui musiciens célèbres. Il joua du hautbois dans cette solennité, et y fit en outre connaissance de Tartini. Il soupirait après l'Italie; Frédéric, dont il était devenu le maître, lui permit d'y aller. Naples eut ses premiers hommages; ensuite Rome, où il accompagna le comte de Languasco, ambassadeur de Berlin.

Arrivé dans la métropole de la musique, il y parut sous les meilleurs auspices, et y fit connaissance non seulement avec le grand Scarlatti, chez lequel il trouva Hasse, mais encore avec Léo, Féo, Mancini, les héritiers de son beau talent, et Francischello, fameux violoncelliste. Scarlatti, qui disait que tous les joueurs d'instrumens jouaient faux, l'entendit et revint de sa prévention contre le genre en faveur de l'artiste. C'est dans Naples, que jouant des sonates chez une marquise célèbre par sa beauté, et qui était l'amante de l'ambassadeur d'Espagne, celui-ci fut sans doute surpris de la familiarité de l'artiste; il regarda Quantz du haut en bas, ne dit rien, et sortit. Quelques jours après, une balle vint traverser la voiture dans laquelle était Quantz, et ne lui fit heureusement aucun mal; il se tint pour averti, et quoiqu'il aimât avec enthousiasme son art, dont Naples lui offrait les plus beaux modèles, il jugea devoir la quitter sans prendre congé de la marquise ni même de ses amis.

De Naples, Quantz se rendit dans toutes les principales

pold Mozart (12), Fraentzel (13), et Cramer (14), digne rival de Tartini, ne le cèdent en rien dans

---

villes de l'Italie. A Venise, il se lia avec Porpora et Vinci, qu'il n'avait pu voir à Naples, et avec Vivaldi, grand violoniste, dont les sonates étaient ses modèles sur cet instrument. Il vint à Paris au sortir de l'Italie, entendit le grand opéra, le trouva détestable, et n'admira que quelques virtuoses. C'est là que, perfectionnant son instrument favori, la flûte, il y ajouta une deuxième clef.

Il passa à Londres après avoir été à Dresde, mais retourna dans cette dernière ville, n'ayant pas voulu rentrer au théâtre de Londres, quelque brillantes que furent les offres qu'on lui fit. C'est à Dresde que mettant à profit ses études, ses voyages, ses talens et son expérience, il se signala par les plus brillantes compositions : on voulut l'y retenir comme à Londres; mais fidèle à Frédéric, il retourna à Berlin, et eut 2000 thalers pour chacune de ses compositions, et 100 thalers pour chaque flûte. N'oublions pas de dire qu'il se maria à Dresde, avec une femme qui, feignant d'être à l'article de la mort dans un lit, le supplia de vouloir bien l'épouser avant que d'expirer; c'était là tout ce qu'elle lui demandait pour son bonheur dans l'autre monde. Quantz y consent, signe un contrat qu'un notaire apporte, et à peine a-t-il achevé, que la fausse malade saute en bas de son lit, l'embrasse, et lui fait voir qu'au lieu de mourir elle ne désire rien tant que de vivre.

(10) Ce musicien, comme le précédent, fut attaché au roi de Prusse, et a été pour lui dans le violon, ce que Quantz a été pour la flûte. Ce fut même à la considération de ce dernier que Frédéric, devenu roi, le prit a son ser-

leur partie aux Bach, aux Grauss, et à d'autres compositeurs célèbres; mais, avouons-le avec la

---

vice. Benda naquit en Bohême en 1709. Il fut d'abord musicien ambulant, colportant, pour ainsi dire, son talent et son violon de village en village; mais un tel homme ne pouvait rester long-temps ménétrier; il trouve un Juif aveugle dans sa route, qui, l'un des plus grands virtuoses sur le violon, veut être son maître sur cet instrument, et lui apprend tous les secrets de son art. L'on voit que dans la vie des artistes, il est plus d'une aventure, qui, extraordinaire comme leur génie, paraissent moins tenir de l'histoire que du roman. Après les leçons de Hébel (c'est le nom de cet aveugle) il en reçoit de Konizeck, autre violoniste célèbre; et, fort des exemples que lui offrirent ces deux modèles, il va à Vienne, entend Franciskello qui venait d'y arriver, l'imite, l'égale, et devient un si grand violoniste lui-même, qu'un des premiers seigneurs de Pologne le prend bientôt à son service, en qualité de maitre de chapelle.

L'éloge du talent de Benda est dans Burney, au troisième volume de ses *Voyages*, et dans les *Biographiès* de Hiller. Ce n'était, dit le premier, ni la manière de Somio, de Veracini et de Tartini, ni celle d'aucun chef connu, qui était la manière de Benda; c'était la sienne propre, créée d'après son goût et son génie, et les exemples des plus grands maîtres. Le second ajoute : « Nul ne rendit avec un « violon des sons aussi doux, aussi purs; on n'en entendit « jamais de plus beaux; nul ne l'égala dans la prestesse « du jeu et l'exécution des traits à l'aigu; le chant noble « est celui qui avait le plus d'attraits pour lui, et il connut « à fond toutes les ressources et les difficultés de son art. »

même franchise que celle qui nous a jusqu'à présent dirigés, n'est-ce pas en marchant sur les

---

Benda mourut d'épuisement dans un âge assez avancé. Fils d'un musicien distingué, il fut à son tour le père d'une famille également musicienne, dont un de ses frères compléta la célébrité!

(11) Jean Stamitz fut, comme le précédent, un des plus grands musiciens de l'Allemagne, et comme lui était né en Bohême. Sans adopter entièrement la manière de Tartini, il mit toujours comme lui, dans les concerto, de la grandeur et de la noblesse. Ses *tutti* ont une force et une majesté égales à ceux de son modèle; ses *solos*, du feu et de l'originalité, des traits piquans et des modulations pleines de hardiesse; ses chants ne sont pas si heureux, mais ils sont loin d'être sans grâce et sans mélodie. Il fonda l'école fameuse de Manheim, fut maître de concert, et directeur de la musique de la Chambre de cette ville; et ce qui est le plus honorable encore pour sa mémoire, c'est qu'il fut père de deux fils qui, en héritant de ses vertus, héritèrent aussi de ses talens. Charles et Antoine Stamitz n'ont pas moins de célébrité que leur père.

(12) Léopold Mozart est le père de l'immortel auteur de la *Flûte enchantée*, de *Don Juan*, et de tant d'autres célèbres opéra. Une chose bien surprenante sans doute, dont nous avons, mais superficiellement, parlé à nos lecteurs, c'est cette transmission du génie, cette hérédité de talents harmoniques qui les perpétuent en quelque sorte dans certaines familles, et dont l'Allemagne, plus que d'autres pays, offre des exemples si fréquens. Les Bach, les Benda, les Stamitz, les Mozart, et tant d'autres, semblent être, à l'égard du génie musical, ce qu'étaient à Rome les fa-

traces de Corelli, de Locatelli et de Geminiani, que non seulement l'Allemagne, mais le nord de l'Europe, a vu dans ses contrées faire de tels progrès à la musique instrumentale?

La culture et la littérature musicales, voilà les plus beaux et les plus riches trésors de l'école allemande. Toute la Bohême possède des écoles élémentaires de musique dans ses campagnes comme dans ses villes, et l'harmonie y a des rapsodes chantant ses ouvrages, comme la poésie avait en Grèce les siens. Il en existe aussi dans la Saxe et dans l'Autriche. Quant aux traités, aux ouvrages didactiques, à sa littérature

---

milles de ces patriciens célèbres dans lesquelles le pontificat, le consulat et la dictature semblaient être pareillement héréditaires, non par le rang mais par les vertus, non par aucune autre prescription que celle qu'avouait le peuple romain, et qu'il sanctionnait par les suffrages de ses comices.

(13) Il y a eu encore deux musiciens de ce nom, le père et le fils, tous deux violonistes et compositeurs célèbres: l'un est Ignace, et l'autre François Fraentzel; ils ont été tous deux employés à la chapelle de l'électeur de Bavière.

(14) Il y a eu pareillement deux autres violonistes fameux qui portent ce nom: l'un est Guillaume, et l'autre Jean-Baptiste, son fils. En 1787, le premier conduisit l'orchestre de huit cents musiciens qui exécutèrent le troisième *Jubilé*, d'Handel, ou sa *Messe funèbre;* le deuxième fut en outre un grand pianiste, et tous deux ont été d'excellens compositeurs.

musicale, en un mot, les Allemands, si érudits dans tous les genres, le sont spécialement dans celui-ci; et les Fuchs (1), les Mathieson, les Maspurg, les Kimberger, les Fockel, les Gerbert, les Nickelman et les Kock, égalent et même surpassent les didactiques italiens que nous avons eu occasion de citer plus d'une fois dans cet ouvrage.

Il en est ainsi de la symphonie chez le peuple allemand; elle surpasse sans doute celle des Italiens; mais ceux-ci, abandonnant sans peine cette prééminence qu'ils ne sont pas jaloux de disputer, et donnant tous leurs soins à la mélodie vocale, laissent à d'autres écoles la mélo-

---

(1) Maître de chapelle de l'empereur Charles VI, qui, comme on sait, était excellent musicien lui-même. Joseph Fuchs fut un des compositeurs les plus habiles de l'Allemagne, et l'un de ceux dont la mémoire est la plus révérée; il est, de plus, un des auteurs didactiques dans son art, mais il brilla moins dans cette carrière que dans l'autre: il est mort en 1750.

Jean Mathesson est né à Hambourg; à neuf ans il jouait de l'orgue, et chantait des morceaux de sa composition; à dix-sept ans, il fit son grand opéra, intitulé les *Pléiades;* il fut l'ami de Handel, son célèbre compatriote, qu'il surpassait sur le piano; il quitta la carrière du théâtre, et fut secrétaire de légation pour l'Angleterre : compositeur profond, il est en outre un des premiers écrivains didactiques de l'harmonie.

die instrumentale, lorsqu'elle n'est pas destinée à être l'inséparable compagne du chant.

Parlons maintenant de la musique d'une nation, ou plutôt d'une école, qui doit sa mélodie vocale à l'Italie, tandis qu'elle ne doit l'admirable exécution instrumentale qu'elle possède qu'à elle seule. Il n'est aucun de nos lecteurs qui ne reconnaisse à ces traits l'école française.

Marchant sur les pas de l'école flamande, à la renaissance des arts, l'école française vit, dès ces temps déjà loin de nous, les Régis, les Dufay, les Caron et les Binchois, devancer même les fameux contrapuntistes belges; et si malheureusement pour l'histoire de l'art il ne nous reste que de faibles vestiges de leurs estimables ouvrages, ceux des Bromel, des Mouton, des Ferins, nous prouvent qu'ils furent les rivaux des meilleurs maîtres de l'école flamande; tandis que Josquins et Finch son élève, et qui l'a surpassé peut-être, ont avancé l'art de la fugue.

Déjà dès le règne de François Ier, le restaurateur des arts en France, l'école musicale de cette nation jetait un éclat digne d'honorer et la nation et le monarque. Les troubles inséparables de l'intolérance en matière religieuse, et qui eurent lieu dans ce pays, la profanation des temples qui en est la suite, et dans lesquels la musique ne s'était pas moins réfugiée en France

qu'en Italie, arrêtèrent l'essor de l'harmonie, qui renaissait à peine, et l'école française ne reprit vie, comme tous les autres arts, qu'alors que Louis XIV éleva son siècle à la hauteur de ceux des Périclès, d'Alexandre et d'Auguste; mais elle ne produisit dans ce temps, au grand étonnement des observateurs, qu'un petit nombre d'artistes, qui tous atteignirent à peine la médiocrité; tandis que la France comptait alors, dans la sculpture, Goujon et le Puget; dans la peinture, le Poussin et Lebrun; et dans les lettres et la poésie, ce que l'Europe a vu de plus parfait, Corneille, La Fontaine, Boileau, Molière et Racine. Louis, qui avait à un degré éminent le goût et le sentiment des beaux-arts, apprit que l'école italienne était aussi riche de grands maîtres dès cette époque, que celle de France était indigente, et il appela Lulli à sa cour, comme depuis il y fit venir beaucoup moins utilement le cavalier Bernin. Ce Florentin en important, pour ainsi dire, la musique de son pays dans un autre, ranima l'existence de l'école française; l'harmonie se rétablit dans les temples, dans les concerts, sur les théâtres; et l'on voit que c'est toujours à l'Italie, comme autrefois à la Grèce, que l'Europe doit les douces et pures semences de l'harmonie, comme elle lui doit celle des autres arts.

Lulli infusa, pour ainsi dire, la mélodie italienne dans la musique française. Rempli qu'il était de la doctrine des Cavalli et des Cesti (1), ses maîtres et ses concitoyens, il composa une mélodie, résultat de ce mélange, et brilla par ce qui seul est véritablement beau dans les arts, la simplicité; mais ses successeurs, loin de continuer à sa mort de perfectionner son ouvrage, abandonnèrent une mélodie à laquelle en Italie, Alexandre Scarlati redonnait toutes les beautés de l'antique, jointes à la grâce, à l'originalité du goût moderne; et l'afféterie, ce poison mortel des arts, s'emparant de la musique, comme il s'était emparé de la peinture en France, en cor-

---

(1) Francesco Cavalli, compositeur de l'école de Venise, fit l'un des premiers, de grands opéra pour les théâtres d'Italie; maître de chapelle de Saint-Marc, il enrichit tour à tour ceux-ci, et l'église, d'une foule de chefs-d'œuvre. C'est à lui que l'on attribue l'invention des *airs* qu'on entendit pour la première fois dans l'opéra de *Giasone;* mais cette opinion trouve de nombreux antagonistes.

Antonio Cesti, né dans la patrie de Guido, fut moine comme lui, disciple de Carissimo, et maître de chapelle de l'empereur Ferdinand III. Il adapta au théâtre les cantates jusque là appliquées seulement à la musique d'église. L'opéra lui doit beaucoup de ses progrès; ses compositions en ce genre sont aussi estimées qu'elles sont nombreuses, et furent d'abord exécutées à Venise.

rompit les plus pures sources. Rameau (1) parut, et, quoique doué de vigueur et de génie, il ne put créer ce qui n'existait pas, le goût.

On eût dit que les Français, sous le règne de Louis XV, repoussaient la bonne musique, et sous celui de l'infortuné de Louis XVI lui-même, les préventions de l'amour-propre, les emportemens qui accompagnent chez une nation fougueuse

(1) Nous avons déjà parlé dans une précédente note (*voyez* le Chap. v), de *Jean Rameau*, connu de l'Europe entière, et l'un des plus célèbres musiciens du dix-huitième siècle. Il fut en France, pour la musique, ce que les Palestrina, les Monteverde et les Scarlatti ont été pour l'Italie; c'est-à-dire que frayant des routes nouvelles à l'harmonie, il en agrandit le domaine, en épura les principes, et en recula les limites dans tous les pays. Sans un amour-propre outré, et l'on pourrait dire même une jalousie ridicule, il eût peut-être été un grand mélodiste; mais il dédaigna de mettre à profit les exemples que lui donnèrent les Léo, et les Durante, qu'il connut et entendit dans son voyage d'Italie.

Cependant Rameau fut sans contredit un homme supérieur, et son système de la basse fondamentale lui mérita les honneurs de la célébrité. Ses ouvrages théoriques, dont plusieurs sont justement estimés, sont nombreux, ainsi que ses grands opéra, et les ballets auxquels il attacha sa musique savante. On peut dire que c'est le Gluck des Français, à cela près, que, s'égarant quelquefois dans les routes tracées par son génie, il eut des aberrations qui nuisent à sa gloire en nuisant à ses productions.

l'esprit de parti, bouleversant toutes les têtes et tous les esprits, ce ne fut pas sans de grandes peines que Gluck et Piccini parvinrent à réformer le grand opéra, et Duni, Monsigni (1), et

---

(1) Nos lecteurs verront ce que fut Duni dans le Chapitre consacré aux musiciens napolitains, dont il fait partie par sa naissance.

Pierre Monsigni est le véritable Sacchini de la France. Il eut en partage une verve sensible, des grâces naturelles, et une grande pureté de style musical. C'est à Pergolèse qu'il dut peut-être ses talens : très jeune encore, mais employé dans les finances à Paris, il entendit l'opéra de *la Servante maîtresse*, et possédé, sans trop la savoir encore, du goût de la musique, il s'écria, en écoutant cette harmonie simple, naturelle, expressive et pure, comme le Corregio, *Anch'io son pittore*. Dès ce moment son penchant pour la musique l'emporta sur les soins de son emploi. Il le négligea, l'abandonna, apprit cet art de Gianotti alors à Paris, et telle fut son exactitude, qu'au bout de cinq mois, son maître lui dit qu'il pouvait se passer de lui. Cet aveu fut surtout confirmé quand le jeune homme lui montra un opéra qu'il avait lui-même secrètement composé. Cet ouvrage portait tous les caractères du génie; il fut bientôt représenté, et commença la fortune de son auteur.

Sédaine, l'ingénieux et aimable Sédaine, entendit ensuite deux autres opéra faits par Monsigni, et devint dès ce moment son poète, comme Métastase le fut de Jomelli, et Marmontel de Piccini; tous deux s'immortalisèrent réciproquement par des opéra, les chefs-d'œuvre sans doute du théâtre lyrique de la France. Rien n'égale, en effet, le charme expressif des airs de Monsigni. Il naquit dans

Grétry (1), à fonder l'opéra-comique; mais pourtant les succès de ces derniers furent bien moins contestés.

L'école française n'a point de plain-chant; on n'enseigne point en France à écrire dans un genre dans lequel les nations voisines sont si riches : cependant elle compte dans la musique d'église des compositeurs estimés, quoiqu'ils ne

---

les Pays-Bas comme Grétry; mais élevé et formé à Paris, il appartient sans contredit à l'école française.

(1) André-Modeste Grétry, dès l'âge le plus tendre, fit connaître ses dispositions extraordinaires pour la musique. A quatre ans, il était sensible à la mesure; a six, il connut déjà l'amour, passion qui semble être comme le génie inspirateur de tout homme destiné par la nature à se faire un nom dans les arts; et à dix-huit, il était un grand musicien. Il vint en Italie, conduit par le désir de se perfectionner dans son art, et d'entendre des chefs-d'œuvre. Cuzali fut son maître à Rome, et lui-même y composa et fit représenter un intermède intitulé *les Vendangeurs,* qui eut le plus grand succès.

A son retour d'Italie, Grétry vit Voltaire à Ferney, fit *Isabelle et Gertrude* pour le théâtre de Genève, et vint à Paris composer trente opéra comiques et dix grands opéra, tous joués, tous goûtés, tous applaudis. A la fécondité de Piccini, à son énergie, à sa pureté, il joignait de la verve, de la grâce, souvent un brillant coloris, et il sut prendre toujours la déclamation pour type de l'expression musicale. Grétry a fait aussi des ouvrages didactiques.

soient pas aussi célèbres que ceux d'Allemagne et d'Italie. Campra (1), Le Sueur (de Rouen), Lalande, Mondonville, sont les plus anciens. Gossec (2), d'Handimont, Giroust, Rose, et sur-

(1) André Campra, compositeur français, élève de Poitevin, fit l'un des premiers à Paris, beaucoup d'opéra parmi lesquels on distingue *l'Europe galante*, son chef-d'œuvre. Il est aussi l'auteur de beaucoup de cantates et de motets.

Le Sueur, de Rouen, célèbre maître de chapelle, français, a travaillé pour l'église. Il vivait vers la fin du siècle passé.

Richard de Lalande fut intendant de la musique de Louis XIV. Il fit la musique de l'opéra de *Mélicerte* et de ses ballets, et de beaucoup de motets qui lui ont valu le double titre d'excellent compositeur pour le théâtre et pour l'église.

Cassanea de Mondonville, fils d'un gentilhomme français, se fit entendre au concert spirituel à Paris, avant l'âge de vingt ans, et y fit admirer deux compositions d'église qui étonnèrent Mouret et Lalande, tous deux célèbres compositeurs du temps. Il travailla ensuite pour le théâtre, et ne s'y fit pas moins admirer. Il était très paresseux, et, pressé depuis long-temps par un ami de lui donner la partition d'un opéra qu'il disait avoir déjà fait, il l'improvisa, le créa sur-le-champ, l'écrivit, et le lui donna. On ne dit point que l'ouvrage ne fût pas digne d'un des plus beaux talens que l'harmonie compte chez les Français.

(2) Joseph Gossec n'eut pour maître que la nature, et

tout le célèbre auteur de l'opéra des *Bardes*, sont nos contemporains, et des hommes de génie dans ce genre de composition.

---

que lui-même pour professeur. Il naquit dans le Hainaut, et il acquit promptement une réputation, que jusqu'à ce jour il n'a point cessé de mériter. Il a fait plusieurs grands opéra, et plusieurs opéra comiques, des compositions d'église, entre autres un *Te Deum* célèbre, dont il a perdu la partition originale, et beaucoup de musique instrumentale. Gossec est un talent créateur; parvenu à une extrême vieillesse, il jouit toujours de la vénération de tous les compositeurs ses contemporains.

D'Handimont, abbé, l'élève de Rameau, fut digne de son maître pour l'expression, et le surpassa peut-être pour le goût. Il a beaucoup travaillé pour l'église.

François Giroust fut élève de Goulet, bon maître de musique; il remporta le double prix du concert spirituel. Appelé à Paris, il fut surintendant de la musique du roi. L'oratorio du *Passage de la mer Rouge*, qu'il fit en reconnaissance du choix du monarque, est son plus bel ouvrage. Chacun de ceux qu'il a faits suffirait, dit-on, à la gloire d'un compositeur. La musique appelée *Regina cœli*, qu'il écrivit dans le plus heureux moment d'inspiration que puisse avoir un artiste, est une composition divine, qui excita le plus vif enthousiasme. Ce fut un tableau de la Résurrection qui l'inspira; il s'écria, en voyant ce tableau: *Je veux le mettre en musique;* et jamais vœu pareil, depuis celui que le Corrège fit pour être peintre, ne fut mieux accompli. A l'instant où dans cette composition le musicien peint Jésus descendant dans le cercueil, une

Dans la musique *de chambre*, l'école française ne compte point de *madrigalistes :* dans la cantate, Clérambault et Bernier (1), élève de

---

jeune paysanne, qui écoutait cette musique, faillit s'évanouir de terreur. Quel éloge pour un artiste !

Nicolas Rose, né en 1747, fit exécuter à dix ans un motet à grand orchestre, de sa composition ; à vingt, il composa une messe également à grand orchestre, qui le fit nommer maître de chapelle. Son *Système d'harmonie* est un ouvrage qui lui fit honneur.

François Le Sueur, descendant du peintre de ce nom, qui se distingua sous Louis XIV, est né en 1766 : à l'âge de six ans, il s'écria, en entendant une musique militaire : *Quoi, plusieurs airs à la fois!* Indice de son génie pour l'art dans lequel il s'est illustré. Sacchini disait de lui qu'il ne connaissait en Italie que deux maîtres capables de l'égaler. Grand compositeur dramatique, il est encore supérieur dans la musique d'église. Plusieurs de ses opéra sont des chefs-d'œuvre; celui des *Bardes* est le premier.

(1) Nicolas Clérambault, auteur, à treize ans, d'un motet à grand chœur. Devenu célèbre, il fut à vingt ans directeur des concerts sous Louis XIV; il a fait des cantates justement citées; celle d'*Orphée* est son chef-d'œuvre.

Nicolas Bernier, d'abord maître de musique de la Sainte-Chapelle à Paris, le fut de la chapelle du roi. Il visita l'Italie pour se former dans son art; et se trouvant à Rome seul chez le célèbre Caldara, il vit sur son bureau une pièce de musique qui n'était pas achevée ; il l'acheva; plut à ce maître qui, au lieu de se fâcher, se lia d'amitié

l'Italien Caldara, furent cités autrefois, ainsi que leurs ouvrages. Mais nul autre pays ne possède autant de ce qu'on appelle en musique comme en poésie, des *pieces fugitives* : la France en peut citer de nombreuses et de parfaites, de tout caractère et de tout genre.

Combinée avec la mélodie italienne, la mélodie française a eu, comme nous l'avons dit, les plus utiles résultats; et le plus grand sans doute, est celui d'avoir formé une musique vraiment dramatique. Et ce n'est pas au temps de Lulli seulement qu'il faut faire remonter cette alliance; elle vient de plus loin, et date du règne de Henri IV. Des représentations lyriques eurent lieu aux noces de ce prince avec Marie de Médicis. Rinuccini, poète Florentin, avait suivi cette souveraine, et ce fut alors que la musique dramatique des Français fit connaissance avec celle d'Italie, encore dans l'adolescence elle-même à cette époque. Le goût pour cette nou-

---

avec lui : il est le plus grand des contrapuntistes français; ses motets sont estimés, surtout son *Miserere*.

Antonio Caldara, dont nous venons de parler, fut à la fois un grand violoncelliste, et l'un des meilleurs compositeurs de l'Italie. Né à Venise, il appartient à cette école, et s'est spécialement distingué par des accompagnemens mis toujours en parfaite analogie avec le chant de ses opéra, qui sont nombreux autant qu'estimés.

velle musique prit de l'accroissement, au lieu de s'altérer sous Louis XIII, et ce fut son premier ministre qui créa, en quelque sorte, le drame français. Mazarin l'entretint, et le premier opéra italien qui fut importé en France, fut joué par son influence au Louvre même, pendant son ministère. Vingt ans plus tard un compositeur et un poète français firent jouer le premier opéra français, *Pomone*. Lulli et Quinault avaient réuni, dans cette composition, leurs talens; l'un la magie de ses vers, l'autre celle de ses sons. Et c'est ainsi que le drame lyrique naquit dans ce pays, où presque dans le même temps, deux autres hommes de génie, Corneille et Racine, renouvelaient et naturalisaient parmi les Français, en la perfectionnant peut-être, la tragédie antique.

A Lambert et à Lulli succèdent Campra, Destouches, Monteclair (1), Rameau, qui, malgré

(1) André Destouches, surintendant de la musique du roi, eut un talent si distingué, que remplaçant Lulli, on disait de lui qu'il était le seul qui ne l'eût pas fait regretter de tous les compositeurs de son temps.

Michel Monteclair fut le premier qui joua la contrebasse dans l'orchestre du grand Opéra. Son opéra de *Jephté* fut aussi le premier de ce genre qui ait été joué. Il a fait des ouvrages didactiques, et un *Requiem* qu'on cite.

son génie, ne peut réformer les abus introduits par ses devanciers, qui déjà avaient altéré les principes de la mélodie italienne. Mais les Dauvergne, les Laborde, les Floquet, les Philidor, les régénèrent. J. J. Rousseau (1), nourri de l'es-

(1) J. J. Rousseau. Nous aurions trop à parler de ce grand homme, si nous disions tout ce qu'on en peut dire, même en musique; nous nous bornerons aux faits les plus importans. Il était né à Genève, dans la douzième année du siècle passé. Nul n'a plus éloquemment que lui écrit contre les spectacles, et il a fait un mélodrame charmant, *Pygmalion*, dont la prose, brillante du coloris le plus vif, égale en harmonie les vers des premiers classiques. Il aima la musique avec passion, et en sa qualité d'enthousiaste de cet art, il prit parti dans les factions musicales des Gluckistes et des Piccinistes; mais il se rangea (ce qui honore en même temps son goût et son esprit de justice) du côté des Italiens. Il avait vu leur pays, entendu à Venise leurs meilleurs chanteurs et leurs meilleurs opéra, et de pareilles sensations ne s'effacent point, surtout dans un cœur aussi sensible qu'était le sien. Il écrivit beaucoup d'ouvrages en faveur de leur mélodie; et quoique si belle et si forte d'elle-même, une pareille cause avait besoin d'un tel avocat auprès d'un tribunal aussi prévenu qu'était la faction anti-italienne à cette époque. Il ne gagna pas d'abord sa cause, parce que plus éloquent qu'adroit, et plus frondeur que doué d'urbanité, il rabaissa trop la musique française, quelque défectueuse qu'elle fût; mais aujourd'hui son opinion, qui est celle de tous les gens de goût, triomphe et domine dans la France, qui n'a fait

prit des anciens, et qui, comme eux, ne voulut point séparer l'étude de la musique de celle de la philosophie, les seconda par des écrits didactiques, et des ouvrages de théâtre. Il fut suivi, comme nous l'avons dit, des Monsigny, des Gosset et des Grétry; et de concert avec Martini (1),

---

de véritables progrès dans cet art, que parce qu'elle a épuré sa mélodie au foyer de la mélodie italienne. J. J. Rousseau, livré tout entier à ses grandes méditations sur la morale et sur la philosophie, n'a sans doute vu la musique que sous des rapports accessoires; et cependant il a développé dans cet art une théorie et une pratique qui, s'il avait voulu les mieux approfondir, auraient peut-être donné dans lui à l'Europe un grand musicien de plus.

(1) Paul Égide Martini n'était point Italien, comme son nom pourrait le faire croire; il naquit dans le Haut-Palatinat. On lui doit une foule d'opéra charmans joués à Paris, de la musique d'église, des cantates; et il a contribué aux progrès de l'art musical en France, et par ses compositions, et par ses ouvrages didactiques.

Nicolas Daleyrac alla puiser aux sources les plus pures de la mélodie, à Naples, le beau talent qu'il a déployé à Paris. Il y a fait un grand nombre d'opéra, tous aimés du public, et a mérité le nom qu'on lui a donné de second Grétry.

Stanislas Champein fut à treize ans maître de musique; il a fait aussi une foule d'opéra où l'on remarque, dans la composition, un heureux mélange de l'énergie de la musique française, avec la douceur et la grâce italienne. Il s'est placé entre Daleyrac et Grétry.

Daleyrac, Champein, Gluck, Piccini et Sacchini, ils opérèrent non seulement la réforme de l'Opéra-Comique, mais celle du grand Opéra.

Maintenant le drame lyrique des Français n'est pas seulement riche des compositions des hommes que nous venons de citer; il l'est encore des productions des Berton (1), des Catel, des

---

(1) Pierre Berton apprit la musique à quatre ans, et la lisait à livre ouvert à six; à douze ans il chantait et jouait de l'orgue dans la cathédrale de Senlis; à vingt-un ans il dirigeait l'orchestre du grand théâtre de Bordeaux, après avoir lui-même chanté comme acteur dans divers théâtres; enfin il dirigea lui-même celui de l'Académie royale de Musique, et se livrant à la composition, il se signala par un grand nombre d'opéra, qui l'ont placé à côté des premiers compositeurs de son temps. Son fils, Henri, sut comme lui la musique à six ans, entra comme violon au grand Opéra de Paris, à treize ans. Ses modèles furent Gluck, Piccini et Paësiello, dont il ne cessa d'étudier les ouvrages; à dix-neuf ans il fit des oratorio réputés excellens; à vingt ans, un opéra-comique qui eut le plus grand succès, et enfin de grands opéra, et des ouvrages didactiques sur son art, qui ont achevé d'honorer et de signaler sa carrière. Henri Berton a, comme son père, transmis ses talens à François son fils, compositeur existant, et digne de la gloire de ses ancêtres par des ouvrages aussi savans qu'agréables.

Catel a fait des opéra estimés, et surtout des ouvrages didactiques sur son art, qui lui font le plus grand honneur.

Lesueur, des Méhul, dans le grand opéra, et de celles des Boyeldieu, des Éler, des Gaveaux, des

---

Lesueur est le célèbre auteur des *Bardes*, dont nous avons déjà parlé.

Henri Méhul étudia à seize ans le piano, sous le célèbre Edelmam ; à dix-huit, devint élève de Gluck, et fit trois opéra sous sa direction ; à vingt ans, il donna celui de *Cora* à l'Académie royale de Musique à Paris, et s'est immortalisé par ceux d'*Euphrosine* et de *Stratonice*. Compositeur aussi original que fécond, il a fait de la musique instrumentale, qui n'est pas moins célèbre que sa musique vocale, et des chants justement désignés par le titre de *nationaux*. L'ouverture du *Jeune Henri* est un chef-d'œuvre.

Adrien Boyeldieu excelle dans la romance; il a fait des opéra qui ont tous eu un succès mérité : on le compare, pour les grâces de la composition, au poète Moncrif, célèbre par l'amabilité des idées.

M. Éler, professeur distingué du Conservatoire de Paris, a fait plusieurs opéra, et de la musique instrumentale estimée.

Pierre Gaveaux eut, à dix ans, fini toutes ses études musicales. Les partitions de Pergolèse qui tombèrent dans ses mains, déterminèrent sa vocation ; il embrassa celle de compositeur ; il prit l'organiste Beck pour son maître, chanta d'abord comme tenor sur plusieurs théâtres, et vint ensuite à Paris faire une foule d'opéra qui l'ont rendu célèbre. Ses finales, où brillent à la fois la science et la verve musicale, sont justement admirés des connaisseurs ; il a fait aussi une musique nouvelle au *Pygmalion* de J. J. Rousseau, dans laquelle respire, assure-t-on, toute

Kreutzer, des Plantade, des Persuis et des Solié dans l'opéra-comique.

La composition instrumentale brille aussi en France dans les productions des Leclair (1), des

---

son âme et son talent; mais elle n'a point encore été publiée.

Rodolphe Kreutzer, habile compositeur et célèbre violoniste, fut l'élève d'Antoine Stamitz, joua à treize ans des pièces de sa composition au Concert spirituel à Paris; voyagea en Allemagne, en Hollande, en Italie, où il trouva partout des admirateurs de son talent; et de retour en France, il enrichit les deux théâtres lyriques de plusieurs opéra qui sont restés au répertoire: il est actuellement membre du Conservatoire de Paris.

N Plantade a d'abord fait plusieurs opéra-comiques estimés, et fait actuellement de la musique d'église et des romances : il a de l'expression et de la vérité.

F. Persuis est auteur de plusieurs opéra, oratorio, et pièces jouées au Concert spirituel : c'est un des bons compositeurs français actuels.

Solié, charmant auteur, et non moins bon compositeur, a fait plusieurs opéra-comiques dont l'éloge est dans les applaudissemens du public et des amateurs, et qui se maintiennent au répertoire.

(1) Jean-Marie Leclair, excellent violoniste qui mourut assassiné après avoir fait les délices du public. Ce fut lui qui introduisit le premier en France l'usage de la double corde.

Jean-Pierre Guignon, célèbre violoniste, dont le coup d'archet était admirable, et qui tirait les sons les plus beaux, les plus nourris et les plus purs de son instru-

Guignon, des Guillemain, des Gaviniez, des Leduc, des Bertheaume et des Lahoussaye : l'exécu-

---

ment; il donna des leçons au Dauphin, père de Louis XVI, et à sa fille Adélaïde de France.

Gabriel Guillemain, également grand violoniste : dès l'âge de vingt ans sa main fut surprenante, et nul n'exécuta plus facilement que lui les plus grandes difficultés; il a fait des sonates pour cet instrument et pour le clavecin.

Pierre Gaviniez fut à treize ans violoniste; à quatorze, débuta au Concert spirituel, et devint depuis le rival des Ferrari, des Pugnani, des Stamitz et des Viotti; il a mérité le surnom de *Tartini* français, que lui donna Viotti lui-même : il fut l'ami de J. J. Rousseau.

Rien n'égalait la suavité, la pureté et l'expression du violon de cet artiste; on eût dit qu'il le faisait soupirer. Arrêté à quelque distance de Paris, pour une aventure amoureuse, et mis pendant un an en prison, c'est là qu'il composa la fameuse romance qui porte son nom. Faite d'inspiration, sous les verroux, et au milieu des plus amers regrets, elle peignait la situation de son âme. Dans sa vieillesse, lorsqu'il la répétait encore, en l'accompagnant de son violon, il tirait les larmes des yeux de tous les auditeurs.

Simon Leduc fut l'élève de Gaviniez, et l'ami du chevalier Saint-Georges, célèbre virtuose : il mourut en 1777, et, un mois après sa mort, on répéta une de ses symphonies au Concert spirituel. Attendri par l'expression du morceau, Saint-Georges, qui jouait dans la symphonie, se rappelant son ami, laissa tomber son archet, et se livra à des larmes aussi douces qu'elles étaient involontaires. L'attendrissement s'étendit de proche en proche;

tion vocale est évidemment perfectionnée; et depuis les Lambert (2), les Rebel et les Francœur, les

---

des musiciens il passa aux auditeurs, et bientôt tout le monde versa des pleurs. Jamais artiste n'a obtenu et mérité sans doute un plus touchant et plus impartial éloge; il montre combien la musique est puissante sur le cœur de l'homme.

Bertheaume, violoniste, comme le précédent, et premier violon à l'orchestre de l'Opéra-Comique, à Paris, a fait des élèves non moins habiles que lui, et, entre autres, M. Grasset, premier violon comme lui, à l'orchestre de l'Opéra-Buffa.

Pierre Lahoussaye. Si l'enthousiasme fait des artistes, celui que ce grand violoniste eut dès ses jeunes ans pour son art, n'annonça pas en vain qu'il y serait célèbre un jour. A sept ans il jouait de lui-même et sans maître, du violon; a neuf, il débuta au Concert spirituel, et l'on reconnut combien il lui avait fallu de travail et de talent pour parvenir à un si haut degré. Il entendit ensuite les maîtres de son art, les Gaviniez, les Pagin, les Pugnani et les Giardini; et l'un deux lui remettant son violon, il préluda devant eux d'une manière aussi brillante qu'imprévue, et rendit, de mémoire, plusieurs des beaux traits d'une sonate de Tartini, que ses juges venaient de jouer.

Pagin le prit dès ce moment pour son élève, le fit entrer ensuite chez un prince, avantage auquel le jeune adepte préféra celui d'aller entendre Tartini en Italie. Il vit pour la première fois ce grand artiste, lorsqu'il commençait un concerto dans une église, et il fut si frappé de son jeu, qu'il ne se sentait plus le courage de se présenter devant

Boutelon, les Jélyotte, artistes qui ont brillé sur la scène sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI,

---

lui : enfin, il en fit la connaissance et en obtint des leçons.

Depuis ce temps il n'a pas moins étonné l'Angleterre que la France et l'Italie même, et succédant au brillant Mestrino, alors chef d'orchestre de l'opéra de *Monsieur*, à Paris, il dirigea successivement et cet orchestre et celui de Feydeau.

(2) Michel Lambert fut un des plus utiles musiciens de l'école française; il en épura et perfectionna le contrepoint : il n'était pas seulement compositeur, il était artiste lui-même, et chantait et jouait bien du théorbe et du luth; il fit, comme son beau-père Lulli, les délices de la cour de Louis XIV. Ses airs, appelés *brunettes*, sont devenus classiques.

Rebel. Il y a deux compositeurs de ce nom, le père et le fils, Jean et François; tous deux ont fait des opéra ; le premier est célèbre par ses airs de danse; le second, son fils, par plusieurs opéra, et surtout celui de *Pyrame et Thisbé*, qu'il composa avec son ami *François Francœur*, qui fut surintendant de la musique du roi, et mérita cet emploi par ses rares talens : il a fait aussi plusieurs grands opéra.

Boutelon, haute-contre célèbre, et employé à la chapelle de Louis XIV, qui le fit mettre en prison à cause de sa mauvaise conduite, l'y fit servir à six couverts, et paya ses dettes.

Pierre Jélyotte, autre haute-contre célèbre, engagé à l'Académie royale de Musique, à Paris. Il a fait des airs de chansons délicieux, l'opéra de *Zéliska*, et est mort dans la misère, fruit peut-être de son intempérance.

jusqu'à Garat (1), Lays, Martin et Elleviou, qui, de nos jours, font les délices du théâtre, on voit que l'école française n'a pas moins fait des progrès en ce genre qu'en plusieurs autres, dans la mélodie.

---

(1) *Pierre Garat*, maître de chant au Conservatoire de Paris. Lamberti et Beck furent ses maîtres à Bordeaux. Il sentit dès l'âge de quinze ans toute la puissance de la musique, et fit bientôt partager aux autres le plaisir et l'émotion qu'elle lui causait. Le cantabile, la romance, les airs de sentiment, tout est senti, rendu, exprimé par ce célèbre artiste ; et les Senesino, les Caffarelli, les Raff, n'ont jamais plus étonné l'Allemagne et l'Italie qu'il a étonné et ravi son pays.

La voix de Garat est en effet une des plus extraordinaires qu'on ait encore entendue; il est, pour les concerts, le Farinelli de la France.

Lorsqu'on a plu aux Piccini, aux Sacchini et aux Gluck, comme Garat l'a fait, il faut être à la fois favorisé par l'art, et doué à un degré éminent par la nature. Son maître Beck disait qu'il était la musique même.

Lays, chanteur du grand Opéra à Paris, est estimé de ses compatriotes.

Martin. Il jouit d'une grande célébrité; il n'est pas moins grand acteur que grand chanteur. Le théâtre de l'Opéra-Comique n'eut jamais une voix de tenor plus pure et plus parfaite.

Elleviou n'est plus au théâtre ; mais il a fait long temps les délices de la France entière dans les rôles d'amoureux, à l'Opéra-Comique. A la voix la plus agréable, il joint le plus charmant physique.

L'exécution instrumentale de cette école jette aussi un grand éclat dans ce moment, et surpasse peut-être toutes les autres.

Les succès en ce genre ont commencé sous Louis XIV, par la supériorité que déployèrent à la cour de ce prince les vingt-quatre petits violons formés par Lulli. Sous le Régent, plus amateur de musique encore que ne l'était Louis lui-même, trois violonistes célèbres furent envoyés se perfectionner dans leur art sous Corelli, à Rome; mais depuis, Pagin (1), élève de Tartini, Baillot, Grasset, Lafond, Habeneck, Mazas, Fontaine, ont porté la pratique du violon au

---

(1) Pagin, célèbre violoniste, maître de Lahoussaye, et qui fit comme lui exprès le voyage de l'Italie, pour entendre le grand Tartini; nul de ses prédécesseurs ou de ses rivaux n'a tiré des sons plus agréables et plus purs du violon. Il a fait des sonates estimées.

Pierre Baillot, violoniste fameux, qui eut pour maître à Rome, Polani, de l'école de Tartini. La largeur et la hardiesse de son jeu, disent les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens*, étonnèrent Viotti lui-même. Il a succédé à Rode, dans le Conservatoire de Paris, et a beaucoup voyagé dans le Nord, qu'il a surpris par son rare talent, dont les Viotti et les Boccherini seuls sont aujourd'hui les rivaux.

Grasset est le digne élève de M. Bertheaume: nous avons déjà parlé de lui dans l'article consacré à son maître.

Lafond, d'abord chanteur, et grand violoniste aujourd'hui, est de Paris; aucun de ses devanciers et de ses

plus haut degré de perfection. Le piano-forte brille sous les doigts d'Adam (1), des Rigel, de

contemporains ne le surpasse pour la grâce et l'expression ; il fait, comme on l'a dit, *chanter le violon.*

Habeneck est élève de M. Baillot, et l'aîné de deux autres frères, dignes de lui être unis par leur talent ; tous trois sont d'habiles violonistes.

Mazas, autre élève de Baillot, ne promet pas moins un grand violoniste à son pays.

(1) *Adam,* pianiste célèbre à juste titre, et par son talent extraordinaire sur cet instrument, et par les élèves qu'il a faits, et par ses ouvrages didactiques ; il professe son art à Paris.

Rigel est le pianiste le plus célèbre aujourd'hui en France ; il est aussi compositeur. Pendant l'expédition d'Égypte, dont il était, il fit jouer un opéra au Caire.

Son père, Joseph Rigel, des talens duquel il semble avoir hérité, a fait plusieurs opéra, tant sérieux que comiques, dont la plupart ont été joués, et ont eu du succès sur les grands théâtres de Paris.

Louis Jadin, Hyacinthe Jadin, et Jean Jadin leur père, sont tous trois des artistes justement célèbres.

Madame *Mongéroult* ne l'est pas moins sur le piano.

Pradher, élève de madame Mongéroult, est aussi un habile violoniste.

François Couperin a été surnommé le Grand, de son vivant, à cause des rares talens qu'il eut, et de ses compositions, au nombre desquelles brillent celles qu'il a intitulées *Idées heureuses.*

Jean-Louis Marchand ne fut pas moins fameux sur l'orgue que François Couperin ; mais moins sage que lui,

Montgéroult et de Pradher. L'orgue n'a pas moins brillé en France sous les Couperin, les Marchand, les Calvière et les d'Aquin; mais tombé depuis, M. Séjean seul soutenait naguère son ancienne gloire. Voilà quel est l'état actuel de l'école française. Jetons un coup d'œil sur celle d'Angleterre, pour passer ensuite à celle d'Espagne, les seules nations qui, avec les Pays-Bas, et celles que nous venons de citer, ont eu des écoles de musique.

---

il mourut dans la misère, après avoir gagné vingt louis par jour, pendant long-temps, à enseigner l'orgue à Paris. Ce grand musicien eut comme tant d'autres, de grandes aventures dans sa vie, qui semble tenir moins de l'histoire que du roman.

Antoine Calvière, organiste non moins célèbre que le précédent, a composé un *Te Deum*, auquel il doit en partie sa grande réputation; c'est évidemment l'ouvrage d'un homme de génie.

Claude Daguin n'a pas moins été un célèbre organiste que Calvière. Quand Handel vint en France, son premier désir fut de le voir : il fut si surpris de la beauté de son jeu, que tout habile organiste qu'il était lui-même, il n'osa pas jouer devant lui, quelque pressantes que fussent les instances que Daguin lui fit. Quand le talent impose au talent, c'est un des plus forts témoignages de sa supériorité. Tout près d'expirer, Daguin pria qu'on le portât à son orgue, afin qu'il pût mourir en jouant.

CHAPITRE IX.

Écoles de Musique en Angleterre, en Flandre et en Espagne.

Amie éclairée des arts, sans compter autant d'artistes que la France et l'Italie, et plus propre à la culture des sciences utiles qu'à celle des arts d'agrément, l'Angleterre n'eut jamais, il est vrai, d'école ou de conservatoire de musique; mais elle accorda de nombreux encouragemens à ses divers théâtres, à l'université d'Oxford, à son clergé; ajoutez d'autres institutions du même genre, qui furent formées sous divers règnes. Dans le moyen âge, la musique eut dans ce pays la même existence qu'en France et en Italie; c'est-à-dire que, divisée en musique d'église et en musique séculière, la première était consacrée au plain-chant, ou *canto fermo;* et la seconde, aux usages, aux fêtes de la ville et de la cour, aux plaisirs des rois et de la nation. Dès le règne de Henri VIII, les ménétriers et les troubadours, ces rustiques Orphées des temps barbares, disparurent, et ce prince offrit aux Anglais le même phénomène qui affligea les Romains sous l'empire de Néron,

le spectacle d'un tyran sanguinaire aimant et exerçant lui-même la musique, celui de tous les arts le mieux fait pour adoucir le cœur humain. En effet, Henri se plaisait non seulement à rassembler dans sa cour les meilleurs musiciens et les meilleurs chanteurs de son temps, mais il mêlait ses chants aux leurs, et unissait les instrumens dont il savait jouer, à leurs instrumens.

Dans ce temps Londres comptait un grand nombre d'amateurs de musique, et le goût de cet art était tellement répandu, que son enseignement faisait déjà partie intégrante de l'éducation des personnes nées dans l'opulence, et surtout des personnes attachées à la cour. Ce goût général, conservant son influence sous le règne suivant, ainsi que le souvenir de Henri VIII, on vit la reine Élisabeth protéger la musique et la cultiver elle-même, comme l'avait cultivée son père (1). Shakespeare, ce génie extraordinaire, connaissait cet art ravissant, et lui adressa d'éclatans hommages dans un grand nombre de vers, et dans plusieurs de ses drames, surtout dans celui qui a pour titre *la Tempête*. Ce furent en quelque sorte les pre-

---

(1) Neither did she neglect music, so far forth as might become a princess, being able to play on the lute, and to sing prettily, and sweetly. — Docteur BURNEY.

miers vers que les Anglais entendirent chanter sur leurs théâtres, et l'on pourrait presque dire que de là date l'origine de leur opéra.

Les meilleurs compositeurs de ces temps pour la musique d'église et la musique séculière, sont Tallis, Bird, Morley, Farnaby, Bull, Johnson, Taverner (1); mais la musique vocale

---

(1) *Thomas Tallis* fut le plus grand musicien, dit Burney, dans son *Histoire de la Musique* (vol. III, p. 71), non seulement de l'Angleterre, mais de l'Europe, pendant le seizième siècle. Ses compositions n'étaient formées que du chant ecclésiastique; mais elles portaient l'empreinte de la plus riche et la plus pure harmonie : sa modulation était antique, mais elle produisait par cela même, le plus profond et le plus majestueux effet.

Guillaume *Bird* fut le digne élève de Tallis. Voici ce qu'en dit Burney (vol. III, page 88) : « In a later age, his « genius vould have expanded, in works of invention, « taste and elegance ; at the period, in which he flourished, « nothing seems to have been thought, necessary for Keyed- « instruments, except variations, to old tunes, in which « all the harmony was crouded which the fingers could « grasp, and all the rapid division of the times which they « could execute, even nominal fancies were without fancy, « and confined to the repetition of a few dry, and un- « meaning notes in fugues on imitation. »

Thomas *Morley* fut disciple de Bird; il était bachelier en musique, attaché à la chapelle de la reine Élisabeth. Excellent théoriste dans cet art, il ne fut pas moins excellent praticien. Nous laisserons parler Burney, sur lui,

séculière fut inférieure à celle de l'église, particulièrement sous le règne d'Élisabeth. Les chants à trois et quelquefois à six voix, composés par

---

comme il l'a fait à l'égard de son maître Bird. « The melodies of Morley are some what more flouring and polished that those of the old authors, on whose property his memory, perhaps imperceptibly, had fastened, but besides these, it is plain that he sometimes condescended to use the same materials as his contemporaries, and to interweare the favourite passages of the times into his works. » (Tome III, page 101.)

Les ouvrages de cet auteur sont des chansons, des madrigaux et des cantates, indépendamment de ceux qu'il a composés pour l'église. Il mourut en 1664.

Farnaby était du duché de Cornouailles; il a fait des *canzonettes* à huit voix, et des mélodies de psaumes qu'on chante encore.

Bull, né en Sommerset, commença l'étude de la musique à onze ans. Blitheman fut son maître pour l'orgue; il fut élu à l'unanimité bachelier au collége d'Oxford; après la mort de son maître, il fut nommé docteur de l'université de cette ville. Élisabeth le nomma directeur du collége de Gresham; Jacques 1er, son organiste. Il perfectionna le contrepoint, le style fugué, le canonique; il voyagea et se fit partout admirer. Pépusch préférait ses ouvrages à ceux de Scarlatti.

Les cantiques de *Johnson*, à cinq voix, sont célèbres encore en Angleterre. Il est regardé comme un des plus habiles contrapuntistes de ce pays, dans le dix-septième siècle. Taverner fut le troisième professeur nommé au collége de Gresham, en 1596.

Withorne (1), sont les uns trop longs, les autres trop courts. Quant au dessin musical et à la forme, et quant aux fonds, si les uns sont faciles les autres sont loin de l'être, et tous portent l'empreinte encore rude des temps où ils ont été composés. Quant aux paroles de ceux de ses chants faits avant l'apparition de Bird, rien n'est plus barbare, et il est difficile qu'une musique chantée soit mélodieuse avec des paroles qui ne le sont point. Cependant les fréquens voyages que les Anglais opulens commencèrent à faire dès cette époque en Italie, pour en admirer le sol, le ciel et les monumens, leur firent connaître et apprécier la douceur et le charme de sa musique. Des madrigaux italiens sont adaptés à des vers anglais. Palestrina, Luca Marenzio (2) et d'autres compositeurs célèbres de l'Italie furent les Orphées de l'Angleterre; ils vinrent, par leur suave mélodie, adoucir ses mœurs en perfectionnant son théâtre, et hâter sa civilisation en rendant plus doux sa musique et son langage.

---

(1) Bon contrapuntiste.

(2) Luca Marenzio est le célèbre maître de la chapelle Sixtine, dont on conserve religieusement les ouvrages; monumens, comme ceux de Palestrina et de Durante, du goût et du savoir qui doivent présider aux compositions consacrées à la musique d'église.

Les premiers madrigaux anglais qui parurent furent ceux de John Wilbye (1), qu'on chantait solennellement chaque année dans les colléges. La musique qui a pour titre *le Triomphe d'Oriana* fut faite par Morley, et les paroles par *Giovani Croce*, dont le nom est italien.—

Bientôt parurent les madrigaux à trois, quatre, cinq et six voix, dont Thomas Weelkes (2) fit les accompagnemens, et Shakespeare les paroles. Ces compositions sont, avec raison, placées parmi les meilleurs ouvrages du temps. La musique n'en est pas moins supérieure aux autres que les paroles, lesquelles furent faites par un poète chéri de sa nation, parce qu'il créa chez elle la poésie dramatique, comme Eschyle la créa chez les Grecs.

Nos lecteurs ont dû remarquer que dans le nombre des écrivains auxquels la musique didactique dut sa renaissance en Italie, figure le père de Galilée; ils verront avec le même plaisir sans doute, que parmi les compositeurs anglais des temps dont nous parlons, figure aussi le père de l'Homère de cette île, de Milton. (3)

---

(1) Les chants de Wilbye sont à cinq et six voix.

(2) Ancien et excellent contrapuntiste.

(3) Il est peu de grands hommes qui n'aient aimé la musique. Plusieurs, et entre autres Milton, ont été musi-

A Jean Milton, succéda Jean Dowland qui, né en 1562, mourut vers la fin du seizième siècle, fut bachelier au collége d'Oxford, et mérita d'être considéré comme le plus grand musicien de son temps. (1)

---

ciens; chez ce poète, le goût de la musique fut héréditaire; son père s'était distingué dans cet art, et fit jusqu'aux carillons qu'on sonne dans les campagnes en Angleterre, et les chants que les nourrices chantent en berçant leurs enfans. Il composa *in nomine patris*, sur quarante tons; il était l'ami et le correspondant de tous les grands compositeurs de son temps en Italie, surtout de Monteverde et du brillant Vecchi. Son fils fit pour lui les vers latins qu'on va lire, et dont on devinera facilement l'allusion.

Nec tu perge, precor, sacras contemnere musas,
Nec vanas inopesque puta, quarum ipse, peritus
Munere, mille sonos numeris componis aduptos,
Millibus et vocem modulis variare canorum
Doctus, arinvii merito sis nominis hæres.
Nunc tibi quid mirum, si me genuisse poetam
Contingerit, claro si tam prope sanguine juncti,
Cognatas artes studiumque affine sequamus,
Ipse volens Phœbus, se dispertire duobus.
Altera dona mihi, dedit altera dona parenti :
Dividuumque Deum, genitorque, puerque tenemus.

(1) Dowland excellait aussi à jouer du luth. Shakespeare en parle dans ces vers tirés de son *Passionate Pilgrim;* nous croyons ne pas faire moins plaisir à nos lecteurs en les rapportant ici, qu'en leur donnant ceux qui ont été composés par Milton, pour son père.

If music, and sweet poetry agree

Les airs ou ariettes que Férabosco (1), né à Greenwich, mais qui était originaire d'Italie, composa, vers le même temps, portent tous l'empreinte profonde de la mélodie italienne. Ils firent faire à celle de l'Angleterre, dans ce siècle, des pas aussi grands que rapides.

La musique d'église, les madrigaux et les chants appelés *en parties*, se perfectionnèrent. Le goût, le rhythme, la grâce et l'accent brillèrent également dans ces divers genres de compositions qui n'étaient point inférieures à celles du continent. Semblables aux temples gothiques dans lesquels ils étaient chantés, les fugues et les

---

As they must needs, the sister and the brother,
Then must the love be great twixt thee and me,
Because thou lov'st the one, and the other.
Dowland to thee is dear, whose heav'nly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spencer, to me, whose deep conceit is such
As passing all conceit needs no defense.
Thou lov'st to hear the sweet melodius fond
That Phœbus, lute, the queen of music maker;
And I, in deep delight and chiefly drown'd,
When as himself to singing he betakes.
One god is god of both, as poets feign
One knight loves both, and both in thee remain.

Dowland a, de plus, traduit en anglais le célèbre ouvrage d'Ornitoparcus, intitulé, *Musicæ activæ micrologus*.

(1) Férabosco comptait, vers la fin du seizième siècle, parmi les premiers compositeurs de son temps.

canons du seizième siècle, dit Burney, ont une grandeur et une gravité qui est en harmonie avec ces temples imposans, et comme s'ils avaient été composés exprès pour leurs vastes enceintes; et quand la mode changeante, et le goût souvent inconstant auront, à l'aide du temps, fait oublier ces nobles compositions, c'est bien en vain qu'on prétendra les remplacer jamais par des compositions plus grandioses. Le digne historien de la musique ne cessait de faire des vœux pour qu'on conservât ces reliques vénérables de l'harmonie, et du travail des premiers compositeurs de son pays, préférables sans doute, selon lui, aux caprices, aux recherches trop souvent affectées, et aux timides modulations de la musique moderne.

Les modulations du seizième siècle ne sont point faites pour les temps subséquens: spécialement appliquées à la musique d'église, elles ont cependant ouvert la route aux plus agréables compositions, quoiqu'elles fussent loin d'être dégagées des chaînes de la pédanterie, qui ne s'empara pas moins dans ces temps de la musique que de tous les autres arts (1). On vit

---

(1) On n'a peut-être pas assez déversé le blâme sur les pédans qui sont les fléaux des artistes et des arts; mais ceux qui flétrissaient la musique alors par leurs compositions nauséabondes, ne furent point épargnés.

du sein de Rome, où celle d'église était la plus cultivée, mais où elle n'était pas la plus exempte d'affectation et d'une sorte de pédanterie, s'élever contre elle une voix des plus satiriques. C'était un poète qui, sur le ton de Perse et de Juvénal, accusait la douce et tendre mélodie de laisser souiller ses attraits par des mains impures; et le poète doué de talens, en quelque sorte universels, musicien lui-même, et grand peintre, se croyait en droit, par les abus introduits dans la musique, de lui reprocher sa condescendance facile : c'était *Salvadore Rosa*, dont nous avons eu occasion de parler plusieurs fois dans nos Mémoires sur Naples. Nous croyons devoir transcrire ici ses véhémens et poétiques vers, contre ceux qui affublaient la musique des lourds vêtemens de la pédanterie. Cette satire ne peut que faire plaisir à nos lecteurs.

Vergognosa follia d'un petto insano!
Nel tempo eletto a prepararsi il coro,
Si sta nel tempio con il solfo in mano.
Che scandalo è il sentir ne sagri rostri,
Grunnir il vespro ed abbajar la messa,
Raghiar la gloria, il credo, e i pater nostri.
Quando stillar dovrian gl' occhi in umore,
L'impazzito Christian, gl'orechi intenti
Tiene all'arte d'un *basso*, e d'un *tenore*,
Apporta d'urli e di mugiti impressa

L'aria a gl' orecchi altrui tedj, e molestie
Ch'udir non puossi una sol voce espressa :
Sicchè pien di Baccano e d'immodestie,
Il sacrario di Dio sembra al vedere,
Un arca di Noe fra tante bestie,
E si sente per tutto à piu potere,
Ond' è che ognun si scandalizza e tedia.
Cantar fa la Ciacona il miserere!

Sous le règne de Jacques 1er, la musique continuant ses progrès, Thomas Tomkins (1), élève de Bird, composa un nombre considérable d'ouvrages d'église justement admirés. Elway Bevin (2), élève de Tallis, montra un tel génie dans les siennes que, perdues en partie depuis, elles ont laissé de justes regrets aux amis de l'harmonie; mais le plus grand des maîtres de ce temps fut Edward Gibbons.

La mélodie de ce profond compositeur est remplie d'expression et de douceur; son harmonie est claire, facile et pure : il composa comme les Tallis et les Bird, ses maîtres, *alla*

---

(1) Les compositions de Tomkins sont comprises dans le recueil intitulé, *les Triomphes d'Oriane.*

(2) Bevin était du parti papiste : il perdit la place d'organiste et de chanoine de Bristol, qu'avait occupée son maître, auquel il succéda. Il fut très utile aux élèves de l'harmonie, en rendant ses règles plus claires et plus faciles.

Palestrina (à la manière de Palestrina); ses airs sont majestueux et solennels; ses fugues sont riches, ainsi que tous les autres ornemens de ses compositions, et sa musique, toujours profonde, et quelquefois sublime, n'échauffe pas moins l'âme qu'elle charme l'oreille et pénètre le cœur (1). C'est sous ce règne que fut jouée la première comédie écrite en anglais où l'on introduisit de la musique pendant les entr'actes. La tragi-comédie intitulée *Cambyse*, où il y eut un banquet sur le théâtre, pendant lequel une musique instrumentale se fit entendre, et les masques dont l'usage se répandit à la cour comme à la ville, furent des amusemens qui devaient amener nécessairement l'invention de l'opéra : on y chantait, on y jouait de divers instrumens; et de là, l'union de l'une et l'autre musique : les masques sont à l'enfance du théâtre lyrique des Anglais ce que le char de Thespis est au théâtre antique. Mais sous le règne de Charles 1er, qui succéda à Jacques, la musique dut suivre le sort de l'état lui-même; elle fut presque anéantie et mise hors de l'usage

---

(1) Gibbons mourut en 1676 : il fut un des plus grands organistes de son temps, et eut un père digne de lui, par les talens qu'il sut déployer dans la musique : c'était Elias Gibbons.

et des plaisirs de la société, comme du service de l'église. L'anarchie ne conserve et ne respecte rien; la destruction est son génie.

Cependant Jean Wilson, musicien du roi, se fit remarquer, ainsi que Jean Hilton (1). L'art garda ses conquêtes, et n'en fit aucune pendant l'interrègne et le protectorat. Antoine Wood (2) seul s'éleva parmi la foule des musiciens anciens et nouveaux pendant ces temps, par son habileté et par ses travaux.

La restauration anglaise, consommée par le retour de Charles II, en ramenant la paix et les plaisirs dans Londres, y ramena aussi la musique, leur inséparable compagne. Smith et Harris (3), grands compositeurs et grands orga-

---

(1) John Wilson fut le plus grand luthiste des Anglais; il montra de plus des talens pour le contrepoint, et dans divers genres de compositions séculières et d'église. Il vivait en 1664, et était docteur en musique à l'université d'Oxford.

John Hilton fut organiste de Westminster; son portrait a été gravé à la tête de ses ouvrages. L'Angleterre avait déjà eu, plus d'un siècle avant celui-ci, un autre Hilton, chartreux, qui avait écrit sur la musique d'église.

(2) Contrapuntiste aussi habile que rempli de goût. Wood occupe dans l'*Histoire de la Musique*, par Burney, la place avantageuse que ses talens lui ont méritée.

(3) Chrétien Smith fut directeur des grands concerts

nistes, vinrent l'un de l'Allemagne, et l'autre de France, ranimer l'harmonie expirante, et par leurs talens, et par leur utile rivalité. Tous deux luttèrent entre eux de savoir et d'habileté sur un instrument qui jouissait encore de la plus grande faveur dans le peuple. Harris, organiste de Catherine de Médicis, avait été employé par Sully, à Paris. L'entrée de Charles et son couronnement donnèrent à la musique, interprète de l'allégresse publique, l'occasion de signaler ses progrès, et sa puissance sur les cœurs. Mais, soit que l'émigration eût influé sur elle, soit que l'interrègne lui eût porté des coups mortels, elle parut, à cette époque, plus française qu'anglaise. Blow (1), compositeur,

---

de Londres : il fit *Theraminta* et *Rosalinde*, opéra anglais, et plusieurs autres compositions savantes.

Harris est probablement le même qui a fait la dissertation intéressante, ayant pour titre : *L'Art, la Musique, la Poésie, et le Bonheur*, traduite de sa langue dans celle de l'Allemagne. Cette dissertation ne peut qu'ajouter à la réputation de cet excellent compositeur.

(1) Blow succéda à Purchell, comme organiste de l'abbaye de Westminster. Il mourut en 1708.

Whise est justement compté dans le rang des compositeurs de son pays qui ont perfectionné la musique.

Tudway ne l'est pas moins que lui. *Voyez* Burney, dans le troisième volume de son *Histoire de la Musique*.

Purchell naquit en 1658, et mourut en 1695. Nous

dont plusieurs des ouvrages sont admirables, se signala pendant ce règne. Michel Wise, Thomas Tudway suivirent ses traces; mais toutes furent effacées par Henri Purchell, dont les talens réclament un plus long article que ceux que nous avons consacrés à ses prédécesseurs. Purchell est à la musique de son pays, ce que Shakespeare fut à son théâtre; Milton à sa poésie épique; Locke à sa métaphysique, et Newton à sa philosophie : voilà du moins le jugement que les Anglais eux-mêmes portent de ce grand compositeur.

Son génie embrassa tous les genres de com-

---

croyons faire plaisir à nos lecteurs, en transcrivant ici l'ode que fit à cette occasion Dryden, le Pindare des Anglais, et qui était digne de pleurer leur Orphée.

Mark how the lark and linnes sing
With rival notes
The stain their warbling throats,
To welcome in the spring
But in the close of nigth,
When Philomel begins her heav'nly lay,
They cease their mutual spigth,
Drink in her music with deligth,
And list'ning and silent obey.
So ceas'd the rival crew when Purchell came,
They sung no more, or only sung his fame!
Struck dums they, all admir'd the godlike man :
The godlike man

positions. Profond et souvent sublime dans la musique d'église, il fut agréable et rempli d'expression dans la musique séculière. Le premier, il reconnut le charme et la puissance de la voix, en respecta les accords, et ne souffrit point qu'ils fussent étouffés par de bruyans et inutiles accompagnemens. Quoique peu connues, et encore informes, les compositions dramatiques de son temps furent perfectionnées par lui; car il écrivit toujours les siennes d'après ces principes.

Il surpassa tellement ses devanciers dans la musique de chambre, que leurs productions

---

Alas! too soon retir'd
As he too late began.
We beg not hell our Orpheus to restore:
Had he been there;
Their sovereign's fear
Had sent him back before.
The power of harmony too well they knew
Would long ere this have tun'd, their garring sphere
And left no hell below.
The heav'nly choir, who heard his notes from high
Let down the scale of music, from the sky:
They handed him along,
And al the way he taught, and all the way they sung.
Ye brethren of the lyre, and tuneful voice
Lament his lot, but at your own rejoice,
Now live secure and linger out your days;
The gods are pleas'd, alone with Purchel's lays
Nor know to mend their choice.

ont été la plupart condamnées à l'oubli depuis que ses talens ont été connus. Comme musique instrumentale, ses sonates sont encore admirées; comme musique vocale, les airs qu'il a mis à des odes, des ballets, des madrigaux, ne le sont pas moins; et l'on admirera toujours, dit le docteur Burney, l'art avec lequel il sut exprimer l'accent des passions, et l'expression qu'il mit dans tous ses ouvrages. Handel ne lui fut supérieur peut-être que parce qu'il vint après lui.

Sous le règne de Jacques II, et généralement pendant une moitié du dix-septième siècle, la musique anglaise ne fut pas moins frappée d'un principe de décadence qu'elle l'avait été pendant l'interrègne et le protectorat; car Jacques, comme Justinien, s'occupa exclusivement d'abstractions et de controverses religieuses, sans encourager les arts et les sciences. Cependant vers la fin de ce siècle, les progrès de la musique instrumentale furent sensibles, surtout dans le violon, et Nicolas Matheïs (1) et Lestrange n'ont été surpassés dans ces temps que par le tendre et mélodieux instrument de Corelli.

---

(1) Nous n'avons point trouvé ce violoniste, ainsi que plusieurs autres compositeurs anglais, dans les divers ouvrages que nous avons consultés.

Après la mort de Purchell, Clarke (1), Holder, Criggton, Tucker, Boyce et plusieurs autres brillèrent encore dans la musique d'église; mais aucun ne donna mieux que lui de l'expression, du nombre, de l'harmonie à la langue anglaise; il sut la rendre musicale, malgré sa rudesse, et euphonique, malgré son antiphonie naturelle.

L'oratorio (2) précéda, en Italie, la naissance

---

(1) Clarke, célèbre organiste de la chapelle royale de Londres, mit en musique les *Quatre-Saisons*, et mourut en 1699.

Williams Holder fit l'ouvrage intitulé : *Of the natural grounds and principles of harmony.*

Criggton, cité avantageusement par Burney, dans son *Histoire de la Musique*, n'est pas mentionné dans la *Biographie historique des Musiciens*.

Tucker, membre de la chapelle de Charles, et excellent compositeur, était chanoine de Westminster, et auteur de plusieurs antiennes estimées.

Boyce (Williams), compositeur et organiste de la chapelle royale de Londres, n'a pas moins travaillé pour l'église que pour le théâtre et la chambre; il a mérité que l'Europe confirme, par l'estime de ses ouvrages, l'opinion qu'a de lui son pays.

(2) Nous n'avons point encore parlé de ce genre ou espèce de composition musicale, qui, classique en Italie dès son invention, l'est devenue dans plusieurs pays de l'Europe. Nous allons réparer cet oubli, ou plutôt le tort d'en parler

de l'opéra, et ce fut cette sorte de composition mixte, moitié ecclésiastique et moitié dramatique, qui conduisit à l'invention et à l'usage du drame lyrique. En Angleterre, ce furent plusieurs des pièces de Shakespeare, comme nous l'avons dit, dans lesquelles on introduisit de la musique, qui, formant déjà une espèce d'opéra, préludèrent à la découverte de ce genre de spectacle si naturel à l'Italie; et Lulli, du sein de la France, où il présidait au théâtre lyrique de cette nation, voyait et ses airs et son goût influer sur la musique anglaise. Les Anglais, met-

---

tard. Nous serons court, et nous nous servirons textuellement de la définition que J. J. Rousseau en fait dans son *Dictionnaire de Musique.* Elle est aussi juste que laconique. « L'*Oratorio,* dit ce philosophe musicien, est une espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtre, mais qui roule toujours sur les sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême, ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La musique française est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'église. » — Si Rousseau voyait actuellement l'opéra-comique français, il serait moins rigoureux, sans doute, dans ses sentences contre le drame lyrique de ce pays; sans qu'on doive pourtant assimiler son mérite à celui de l'opéra-buffa d'Italie.

tant dans cette circonstance l'amour-propre national de côté, sentirent que puisqu'il faut, pour première condition de la musique vocale, que les paroles en soient douces, afin que l'harmonie des parties se combine avec celle de l'ensemble, la musique italienne était préférable à la leur, la langue de ce pays étant bien plus musicale. Dès cet instant les premiers compositeurs et les premiers chanteurs de l'Italie s'empressèrent de descendre dans cette île; et ce fut elle qui, devançant plusieurs autres nations dans l'adoption du grand opéra, eut de bonne heure un tel spectacle. Le premier qui fut donné sur le théâtre de Londres avait pour titre *Arsinoé, reine de Chypre*. Il fut représenté sous le règne de la reine Marie; et un Anglais, Thomas Clayton, en fit la musique; mais il n'avait que la manière italienne, tandis que l'opéra intitulé *Pyrrhus et Démétrius*, dont le célèbre Alexandre Scarlatti fit la musique, et Adrien Morselli (1) les paroles, fut joué, moitié en italien, moitié en anglais. Le célèbre chanteur Nicolini (2) et la célèbre chanteuse Margarita en jouèrent les principaux rôles, et les

(1) Littérateur qui résidait alors à Londres pour y composer des opéra.

(2) Il y a trois chanteurs célèbres de ce nom; le cheva-

chanteurs anglais, Ramondon et Cook, jouèrent les autres. En 1710, l'opéra d'*Almahide* fut joué en entier par des chanteurs et des chanteuses italiens. Isabella Calliari (1) joua le rôle d'Almahide (2). Bientôt parut Handel, suivi de

---

lier Nicolini a été celui dont la voix était la plus extraordinaire et la plus belle.

(1) Fameuse cantatrice italienne. Cette cantatrice justement célèbre était de Venise : elle n'était pas moins grande actrice, et réunissait à la voix la plus pure, l'expression la plus entraînante et la plus pathétique.

(2) Ecoutons ce que dit le sage Burney, à l'occasion de cet évènement; ses paroles sont remarquables :

« The *Italian opera* had now obtained a settlement, and estabisted a colony on our Island wich hawing from time to time been renovated, and supplied from the mother country, has subsisted ever since. The ancient Romans had the fine arts and eminent artists from Grece, and in return, the modern Romans supplys all the rest of Europe, vith painting, sculpture and music; this last art is a manufacture in Italy, that feeds and enriches a large portion of remote parts, of the world. The French have never yet suffered an opera in Italian language, (Ils ont dérogé depuis à cet usage, témoin la troupe italienne établie au théâtre de Louvois, à Paris.) to be performed in their country, since the time of cardinal Mazarin; though of late they have invited to their capital, and employed the beest Italian composers. While the English who tolerate religions, have manifested not only a liberal spirit, with respect to the Italian opera,

l'élite des chanteurs et chanteuses italiens, lesquels n'ont pas été surpassés depuis ; et l'opéra sérieux italien ne fut pas moins *nationalisé* en Angleterre que l'opéra comique.

Après avoir donné à nos lecteurs un aperçu sur l'école de musique anglaise, nous leur présenterons quelques rapides notions historiques sur l'école flamande, qui joue un rôle si important dans l'Histoire de la musique du moyen âge; ils verront avec nous si la réputation de cette école est méritée.

Les grands compositeurs que cette école a produits sont sans contredit après Jusquin, Obrecht et Willaert (1), les Verdelot, les Gom-

---

but good taste and good sens. It is universaly allowed, that the Italian tongue is more sonorous, more sweet and of more easy utterance, than any other modern language, and that music of Italy, particularly vocal, perhaps for this reason, has been more successfully, cultivated than any other, in Europe. Now the vocal music of Italy, can only be heard in perfection when sung in its own language and by its own natives, who give both the language and music their true accents, and expressions. There is as much reason for wishing to hear Italian music performed in this genuine manner, as for the lovers, of painting to prefer an original picture of Raphael to a copy. »

(1) Nous avons déjà eu occasion de parler de ces trois compositeurs.

bert, les Arkadelt, les Berchem, les Canis, les Courtois, les Clément, les Créquillon, les Giachès, les Pevernache, les Barton, les Richefort, les Manhincourt, les Deroze et Orlando Lassus (1). A cette liste déjà considérable, nous devons ajouter Claude Gondinal et Claude Lejeune, tous deux Français. Nous commencerons par Verdelot, le plus ancien de tous.

Zarlino et Pierre Pontio placent ce compositeur parmi les meilleurs de son temps, qui est le milieu du seizième siècle. Les paroles des chants qu'il a composés sont toutes en italien ou en latin; son harmonie n'est pas moins pure que sa mélodie est naturelle. Contrapuntiste célèbre, il fut connu en France du savant Rabelais, qui parle de lui comme d'un de ses amis. On remarque surtout parmi les compositions de Verdelot celle qui a pour titre *la Bataille,* où brille le génie musical du temps, des difficultés, mêlées bizarrement à une simplicité heureuse.

Nicolas Gombert, élève de Jusquin Desprès, fut digne de ce maître si honorablement cité

Verdelot, dont le nom suit, mourut en 1567.

Gombert a composé deux livres de motets à plusieurs voix.

Arkadelt est l'auteur de cinq livres de madrigaux.

(1) Compositeurs, tous Belges de naissance, et de la plupart desquels nous parlerons ci-après.

dans l'Histoire de la musique renaissante. Comme lui il fût un grand maître dans l'harmonie, sans qu'on ait de lui dans la mélodie des compositions aussi pures et aussi savantes.

L'école française réclame Verdelot parmi ses disciples; mais L. Guicciardi et Federmann le placent avec raison parmi les maîtres de l'école flamande. Il fut le maître de chapelle de Charles-Quint; ce qui sans doute ne prouve pas complétement son mérite : mais ce prince, un des plus puissants du moyen âge, et qui ne s'est pas moins fait remarquer par sa politique que par sa grandeur, ne pouvait avoir à sa cour, comme chef de sa musique, un homme dépourvu de grands talens. Au reste, les deux livres de motets qui nous restent de ce compositeur prouvent assez que l'on attaquerait injustement sa réputation. Ils ont été imprimés en 1552.

Arkadelt ou *Arcadet*, élève de Jusquin, comme le précédent, eut une si grande réputation en Italie, au dire d'Ardami, que des compositeurs subalternes se servaient de son nom pour vendre leurs ouvrages sans que cela pût nuire aux talens d'Arkadelt; car le public reconnaissait bientôt la fraude. Il fut maître de chapelle du fameux cardinal de Lorraine. Cinq livres de madrigaux qu'il a composés n'attestent pas moins ses travaux que ses talens. Mais

l'école française réclame aussi ce musicien, qu'elle dit être Picard, mais dont le nom est évidemment flamand. De quelque pays qu'il soit, il fut un excellent compositeur, dit Burney, et ses mélodies sont remarquables par le naturel, les grâces et la douceur.

Les compositions de Berchem, que les Italiens ont surnommé *Giachetto*, sont des motets aujourd'hui même encore estimés. Il figura parmi les plus grands compositeurs de l'Europe, dans un siècle qui en comptait déjà un grand nombre : la clarté, la simplicité et la pureté de son harmonie n'ont pas encore été surpassées. Le chant intitulé *Epitalamium*, à six voix, est admirable, et d'un style sans contredit le meilleur de ces temps déjà reculés. Il fit la musique à quatre voix de beaucoup de stances tirées d'*Orlando furioso*, et l'Homère de l'Italie méritait un musicien tel que lui pour ajouter, s'il est possible, à la grâce de son immortelle poésie : mais il n'entendit pas la lyre d'Erato s'unir au luth d'Apollon; Arioste était mort quand Berchem composa ses chants.

Moins heureux que son devancier, les compositions de *Richefort* sont savantes, mais sont monotones à l'oreille. Cependant Glarean lui prodigua de son temps d'honorables louanges. L'éloge d'un grand talent est ce qui agrandit le

plus une réputation; mais s'il était sans fondement, il tomberait devant la postérité : il faut donc croire que Richefort fut loin d'être dépourvu de mérite.

Créquillon doit être mis au même rang que Richefort, quoique nous ne voyons pas dans sa Vie qu'il ait été loué par de grands hommes. Nous laisserons aussi *Jean Lecoq* dans la même catégorie. Quant à *Canis*, moins tourmenté dans ses compositions et dans ses fugues que les précédens, il semble avoir reconnu que l'affectation et la recherche sont dans l'harmonie, comme dans les autres arts, les défauts que doit le plus éviter le génie; que c'est la simplicité, la vérité, la grâce et l'expression qui doivent être l'objet exclusif de ses efforts et de ses travaux.

Pierre Manhincourt fut aussi un des premiers contrapuntistes de son temps; ce qui ne prouve point qu'il composa, comme on dit, de génie. Nous en dirons autant de *Jusquin Barton*, qui n'eut de commun avec le grand Jusquin que le nom, à en juger par ses compositions.

Les compositions de *Kerl*, qui ont répandu son nom en Europe, sont comme celles du précédent, moins des mouvemens de génie que de curiosité. Les *Cantiones sacræ* de *Cyprian Roze* sont plus estimées. Zarlino en parle avec enthousiasme; le père de Galilée, avec éloge,

et Pierre Pontio place ce compositeur au rang des plus dignes disciples de Willaert, à l'école duquel il apprit la science de l'harmonie.

Fevernage composa des chansons à cinq, six, sept et huit parties, publiées en 1589, et qui sont justement estimées.

Mais le compositeur de l'école flamande qui ne lui fait pas moins d'honneur que ses fondateurs, les Jusquin et les Willaert, est *Roland de Lassus*, appelé par les Italiens *Orlando di Lasso*, né à Mons, en 1520; ce compositeur paraît avoir mérité sa réputation et les honneurs auxquels il fut appelé. Henri VIII l'accueillit avec distinction dans sa cour; le duc de Bavière disputa avec Charles IX, roi de France, l'avantage de l'avoir pour son maître de chapelle, et l'empereur Maximilien le combla de bontés. Il eut la réputation de premier musicien de l'Europe. Il marcha sur les traces de Cyprian de Rose; il fut doué de son excellent goût, eut son habileté. Son histoire offre un trait qui prouve jusqu'à quel point, dans un siècle où cependant les lumières commençaient à renaître, le pouvoir était arbitraire. Quiconque naissait dans ces temps avec des qualités supérieures et un organe propre à devenir un chanteur célèbre, était retenu par force au service du prince, jusqu'à ce qu'il lui plût de le renvoyer. Lassus fut sou-

mis à cette loi ou à cet usage, et c'est ainsi qu'il fut envoyé, pour se perfectionner, à Milan, à Naples et en Sicile.

Les ouvrages de Lassus sont considérables; il ne brilla pas moins par sa fécondité que par son savoir musical; ses compositions surpassent en nombre celles de Palestrina, un des plus laborieux maîtres de l'Italie; comme lui simple, vaste et profond, il prépara à ses successeurs des couleurs et des teintes nouvelles, dont ils ont enrichi, grâce à lui, la palette de l'harmonie, laquelle, en effet, ne sait pas moins peindre à l'oreille, que l'art des Raphaël et des Titien ne peint aux yeux. Il eut deux fils qui, embrassant la même carrière que leur père, et marchant sur ses traces, prouvèrent qu'en musique le talent semble davantage se prêter aux lois de l'hérédité que dans les autres arts; observation que nous avons déjà été dans le cas de faire plusieurs fois.

Nous avons déjà eu également occasion de parler de Gondinal, qui, ainsi que Claude Lejeune, compte, quoique Français, parmi les compositeurs Belges; nous allons, en achevant l'historique rapide de cette École, parler de *Claude Lejeune*. Ce compositeur fut l'un de ses plus beaux ornemens; musicien aussi gracieux que la plupart de ceux des temps où il écrivit

sont dépourvus de cette qualité, il eut de plus la verve et la fécondité sans lesquelles on est faible dans tous les arts. Né à Valenciennes, il fut nommé compositeur de la chambre du roi, et proclamé l'un des plus habiles musiciens de son siècle. Ses ouvrages se composent de plusieurs livres de mélanges, de chansons et de psaumes, et prouvent qu'il n'excella pas moins dans la musique d'église que dans la musique séculière. Il fleurit dans le seizième siècle.

Après avoir terminé ce que nous avions à dire sur l'école flamande, nous allons parler de l'école espagnole.

Loin d'avoir négligé l'harmonie, cette nation se plut, dès les premiers temps du moyen âge, à la cultiver, et le fondateur de son école est Alphonse, roi de Castille, auquel ses peuples donnèrent le surnom de Sage. Déjà, au quinzième siècle, *Bartholomeo Ramis,* excellent maître de musique à Tolède, fut opposé à *Franchinus* de Bologne, son rival; et *Guillaume de Podio* (1) vit son ouvrage de *Ars Musicorum, sive commentarium facultatis musicæ*, publié en 1495, balancé par celui de François Trovar, qui écrivit celui de *Musica pratica.* Henri de Valderrabano composa

(1) *Guillaume Podio,* prêtre italien, didacticien dans l'harmonie.

ses *Silvas tirenas*, ou *Traité sur la viole*; et Melchior de Tours fit son *Arte della Musica* en 1557. A ces ouvrages savans et ingénieux, et qui créaient de nouvelles routes à l'harmonie sur les rives du Tage et de l'Èbre, succédèrent celui de Vénégas de Hinertroia, qui donna les premiers préceptes du contrepoint à ses compatriotes, et ceux de Cyprian de la Huerga et de Juan Bermudi; le premier intitulé, *De ratione musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos*, et le second, *Libro de la declaration de instrumentos.*

Mais de tous ces maîtres de l'harmonie espagnole, celui qui se distingua davantage à cette époque, déjà ancienne, fut François *Salinas*(1), né à Burgos, et qui, quoique aveugle dès son bas âge, n'en devint pas moins, en dépit de son infortune, un des hommes les plus savans de son temps, et le premier des contrapuntistes des Espagnes. Ami du cardinal Sarmontus, il l'accompagna à Rome, lorsque cet archevêque quitta son siége de Compostelle. C'est là qu'il s'empressa de rechercher dans la bibliothéque

(1) Salinas ne fut pas seulement le premier des contrapuntistes et des compositeurs espagnols, il est aussi de leurs meilleurs littérateurs. Ils ont de lui une traduction de Martial.

du Vatican, tous les manuscrits grecs qui traitaient de la musique, que depuis intérrogèrent comme lui Wallis, et Meibomius (1); et, riche des notions qu'il avait acquises sur cet art, il en fut faire hommage à son pays qui, reconnaissant, le nomma professeur de musique à l'Université de Salamanque.

Salinas consacra trente années de sa vie à la

---

(1) Wallis est l'auteur de la traduction du *Traité de l'Harmonie* de Ptolémée, avec les *Commentaires* de Porphire, sur cette science. Il poussa, à l'égard des effets prétendus de la musique des anciens, le scepticisme jusqu'à l'incrédulité.

Différent du précédent, Meibomius fut, comme on sait, des plus grands partisans de la musique des Grecs. La fameuse reine Christine de Suède l'engagea un jour à chanter à la manière des anciens, tandis qu'une autre personne exécuterait des danses grecques au son de sa voix. Rien ne fut plus plaisant que cette aventure. Meibomius, qui eut la bonhomie de tomber dans le piége, fit rire toute l'assemblée. Ce savant poussait le goût pour les anciens jusqu'au fanatisme, et son amour pour la musique tenait moins de la raison que du délire; il croyait même l'entendre dans les mouvemens que son perruquier faisait en le peignant. Assurément l'enthousiasme de Pythagore pour cet art, dont il crut reconnaître les lois dans les mouvemens des sphères célestes, était aussi noble que celui de Meibomius était trivial et ridicule. L'auteur de la traduction des *Sept Classiques grecs* en musique n'était qu'un pédant.

théorie de la musique. Les ouvrages de Boëce furent les principales bases de ses travaux et de ses études; mais comme l'on apprend moins dans les livres des érudits que dans celui de la nature et du génie, sa doctrine est moins praticables que spéculative, et souvent moins claire qu'obscure. L'anglais Pepusch prétend qu'il a découvert le premier ce qu'est véritablement le enharmonique des Grecs. Voici le titre de son traité devenu célèbre :

Francisci Salinæ, Burgensis abbatis S. Pancratii de Roccâ scalegnâ in regno Neapolitano, et in academiâ Salamenticensi Musicæ professoris, de musicâ Libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritàs, tàm quæ ad harmoniam quàm quæ ad rhythmum pertinent juxta sensus orationis judicium ostenditur, et demonstratur, cum duplici indice capitum ac rerum. Salamanticæ excudebat Math. Gastius, 1577.

Christofo *Moralès* (1) fut l'émule de Salinas, non comme didacticien, mais comme ayant, par ses talens de compositeur et de chanteur célèbre, fait faire des progrès remarquables à la musique espagnole, pendant le seizième siècle. Moralès précéda Palestrina dans la carrière de

(1) Cristofo Moralès a été chanteur à la chapelle du pape, en 1540.

l'harmonie, et s'y distingua doublement. Son motet de *Lamentabar Jacob*, religieusement conservé dans les archives de la chapelle pontificale à Rome, est chanté chaque année dans une des plus grandes solennités de l'église. Adami et Burney disent que c'est une des plus sublimes compositions de la musique ecclésiastique.

Le meilleur harmoniste après Moralès fut *Ludovico Vittorio* (1), auteur, comme lui, de motets estimés. Il en composa pour chacune des fêtes de l'année. Les messes qu'il fit ne sont pas moins belles, et l'on remarque surtout celle appelée *Messa de' morti*, exécutée long-temps à Rome, ainsi que ses psaumes sur la pénitence. L'Anglais Peacham fait en peu de mots l'éloge

(1) Vittorio, natif d'Avila, fut le contemporain de Palestrina que Moralès précéda. Contribuant, de concert avec le citoyen de Préneste, à la perfection de la musique italienne, il fit faire des progrès à celle de son pays. Lorsque les Espagnols embrassent la carrière des arts, ils y sont de grands maîtres. En peinture, les Murillo, et en poésie, ceux qui ont été les modèles de P. Corneille, attestent cette vérité. L'invention des idées, la verve et la couleur dans le style, la force et l'énergie dans les situations et les caractères, pour eux sont des qualités aussi ordinaires qu'elles sont rares chez beaucoup d'autres nations ; et sans le fanatisme, et l'ambition des conquêtes, l'Espagne eût été une pépinière des plus grands artistes : elle eût peut-être, à cet égard, égalé l'Italie.

de ce compositeur : il dit qu'il n'excella pas moins dans le genre austère que dans le genre gracieux, et qu'il sut tempérer la sévérité de son style par la douceur, lorsqu'il le voulut.

Les ouvrages de *Guerera*, de Séville, *Flecha*, de Barcelonne, *Duran*, de la province de l'Estramadure, et d'*Arpilcueta*, de celle de Navarre, figurent avec ceux des maîtres de l'école flamande et belge dans le catalogue de musique du seizième siècle. Les noms d'Escobedo, de Colasans, de Bulteso, de Palavera, de Panchez, de Bastamento, de Figueroa, de Palenza, de Pareds, de Toletano, de Conca, de Spinosa et de Lorenzo (1), ne se font pas moins remarquer dans l'histoire de la musique espagnole, pendant le même siècle. Ils se lient avec ceux de Garcilasso de la Véga, de Caldéron et de Cervantes, et des peintres de l'école d'Espagne. Cette réunion d'hommes célèbres dans plusieurs genres

---

(1) Plusieurs de ces maîtres ne furent pas seulement des compositeurs distingués, ils furent des chanteurs excellens, employés à la chapelle du pape à Rome. Ils suppléaient les *castrats*, et chantaient ce que les Italiens appellent *il falsetto* (le fausset). Nous ignorons s'il en fut d'assez malheureux pour avoir été au nombre des victimes d'un des attentats qui flétrit le plus l'humanité, et dont nous allons nous occuper dans le Chapitre suivant.

prouve que ce royaume, qui embrassait deux mondes dans sa circonscription, eut aussi sous Charles-Quint un siècle qui fût devenu peut-être le rival de ceux d'Auguste et de Périclès, sans les fureurs de l'inquisition.

CHAPITRE X.

Des voix artificielles, dites de soprano.

Le premier qui, dégradant l'espèce humaine, fit descendre l'homme de sa dignité, et le condamna à se survivre honteusement à lui-même, commit sans doute un forfait envers l'humanité et la nature; mais la société se rendit complice de ce crime, puisqu'elle le laissa se renouveler, et que nous en trouvons des exemples, même dans les premiers âges du monde. On lit dans la *Bible* ces mots qui n'attestent que trop l'existence d'un forfait aussi honteux que funeste; c'est une défense du législateur de le commettre : *Non ingrediatur*, disent les saintes Écritures, *cum attritis, vel amputatis testiculis et absciso veretro, in ecclesiam Domini.*

Mais l'Orient, séjour du despotisme, comme de tous les vices, l'Orient où quelques hommes sans vertu dominent et conduisent des multitudes d'esclaves, voit encore aujourd'hui ses princes mépriser les lois de la nature et de la morale, et sacrifier systématiquement, à de sensuels et coupables amours, une foule de mal-

heureux, qu'ils rendent à la fois victimes et complices des mœurs les plus scandaleuses et des passions les plus effrénées. Les tyrans d'Asie et d'Afrique ne craignent pas, pour apaiser les transports d'une féroce et monstrueuse jalousie, de mettre un grand nombre de leurs sujets dans l'impossibilité de remplir les obligations que leur avait imposées la nature.

On n'eût pas cru sans doute qu'un tel forfait fût le partage d'autres pays que ceux de la tyrannie non civilisée, et que, quittant les bords de l'Euphrate et de l'Indus, il se fût montré dans cette Europe, l'honneur du monde, le séjour des lumières, et surtout dans cette Italie, la patrie des sciences, des arts et de la liberté.

L'histoire dépose contre l'erreur des cœurs honnêtes. Les mœurs des hommes dépendent en grande partie de ceux qui sont à la tête des nations; s'ils n'ont point de frein dans leurs passions, les peuples n'en connaissent point non plus. Pour être plus éclairée, l'Europe n'a pas vu commettre moins souvent des injustices et des crimes, que les autres continens.

C'était sans doute de l'Afrique et de l'Asie que les Romains tiraient les esclaves mutilés qui les servaient. Nous ne leur ferons pas l'injure de croire (quelque tyrans qu'ils aient été à l'égard de tout ce qui n'était pas romain) qu'on ait

dégradé dans leur pays, et avec leur assentiment, des hommes, des citoyens, jusqu'à la vile condition d'eunuques. Mais s'ils ne se rendirent pas eux-mêmes coupables de ce crime, ils employèrent ses victimes. *Monstrum hominis* est le nom que donne un des personnages des comédies de Térence, à un misérable eunuque.

Comme si on eût voulu ajouter les abjectes livrées de l'opprobre à leur malheur, les eunuques furent occupés dans l'Orient aux emplois les plus vils; mais on en vit plus d'un qui, prouvant que les sources du courage et de l'honneur ne se dessèchent pas avec celles de la reproduction, s'arrachèrent à l'infamie par les efforts réunis du génie et de l'héroïsme. Tel fut ce Narsès, digne émule du grand Bélisaire, sous Justinien, et que l'ingratitude poursuivit comme lui.

Tels furent plusieurs autres hommes dont l'âme généreuse sembla ne point participer d'un corps dégradé et mutilé par le crime, et que leurs grands talens dédommagèrent de l'inhumanité de leurs concitoyens.

L'établissement de la religion catholique étant consommé dès les troisième et quatrième siècles de l'Église, et ses dogmes éminemment philanthropiques ne proscrivant pas moins ce crime que l'esclavage des hommes, on eût pensé que l'on n'était plus destiné à revoir un pareil forfait.

Mais qui le croirait? il se reproduisit; et si ce n'est plus pour garantir un amour jaloux, c'est pour procurer à l'Italie le plaisir d'entendre chanter sur un ton plus haut les airs d'un opéra; c'est aussi pour se procurer le triste plaisir d'entendre les simples, les nobles chants d'Ambroise, altérés par des mélodies nouvelles et corrompues.

Voilà quelles sont les causes de ce malheureux usage chez les Européens. Il faut convenir qu'à peu de chose près elles ne sont pas moins blâmables que celles qui l'ont établi dans l'Asie. Entrons dans quelques détails.

Nous le disons avec regret : un des premiers de ces chanteurs employés en Italie, le fut pour le service de l'Église ; ainsi il paraîtrait que dans cette mode ou usage, c'est elle qui a l'antériorité.

Ce malheureux fut le père *Girolomo*, de Pérouse. Il était de la congrégation de l'Oratoire, qui depuis a fait des choses sans doute plus méritoires, en produisant un grand nombre de savans distingués. Soprano excellent, le père Girolomo fut employé à la chapelle pontificale pour prix de sa belle voix et de son martyre volontaire ou forcé. C'est en 1601 qu'il y fut admis. Jusque là des Espagnols avaient, comme nous l'avons vu, chanté cette partie à *voix de fausset*; mais rien ne nous dit que ces descendans de

Pélage et de Rodrigues eussent voulu, au prix auquel l'acheta Girolomo, avoir une aussi belle voix que lui.

Santorelli, maître de cette chapelle, qui rapporte cette anecdote, était lui-même dans le même cas, et ajoute que ce père ne vécut que quarante-trois ans.

Cependant cet usage barbare a, dans l'histoire des misères et des délits de la société, une date plus reculée. Théodore Balsamone, écrivain italien, dit qu'il était déjà établi pour la musique au douzième siècle. Voici ses expressions :

Olim, cantorum ordo, non ex eunuchis, ut hodie fit, constituebatur, sed ex eis qui non erant hujus modi scholæ, et concilio Trullano. (Can. IV.)

Cependant il faut le dire, ce coupable attentat a été le plus souvent commis en faveur du théâtre, et le grand Opéra fut le lieu où il n'a pas conduit seulement un grand nombre de martyrs, mais où il compte plusieurs victimes volontaires. Lorsque les résultats en furent connus, on les trouva aussi heureux, aussi beaux que la cause en était coupable; et non seulement des pères offraient en holocauste à la muse du chant et au dieu de l'or leurs fils, mais ces fils même, imitant les prêtres de Cybèle, le sollicitaient eux-mêmes. C'est ainsi que, témoin de ce

délire, toute une ville d'Italie (1) vit le fameux chanteur *Marchesini* aller se sacrifier lui-même, pour que sa voix ne muât pas, et qu'au lieu de la voir s'affaiblir à la fin de son adolescence, il l'eût encore plus belle dans l'âge de sa maturité.

L'humanité toutefois, ou véritablement ou hypocritement entendue, ne tarda pas à défendre ce semi-homicide, et les souverains d'Italie le proscrivirent enfin par des lois.

Mais ces attentats contre l'humanité se commettaient toujours clandestinement; et Lalande, voyageant en Italie, était si persuadé de la continuation de cet abus, qu'il prit à Naples l'enseigne d'un homme qui opérait les chats, pour l'enseigne de celui qui mutilait les hommes. Il crut le lire sur un écriteau à Naples. Il était excusable; il avait vu et entendu sur tous les principaux théâtres d'Italie les plus grands chanteurs n'y briller que parce qu'ils étaient dans ce honteux état.

Quant à nous, nous avons demeuré longtemps dans ce beau pays, et nous avons parcouru en tout sens l'Italie; nous nous plaisons à lui rendre cette justice, qu'aucun indice n'annonce plus, ni dans ses campagnes, ni dans ses villes, aucune trace d'un usage qui assimilait les

---

(1) Bergame.

peuples de cette péninsule aux cannibales, aux Algonquins; et ce qui prouve plus que toutes les recherches qu'on pourrait faire pour s'en assurer, que ce barbare usage a cessé d'exister, c'est le peu de ces malheureux auxquels l'on voit actuellement remplir l'emploi de soprano dans les grands opéra. Depuis la retraite de *Marchesi* et celle du ravissant *Crescentini*, nous n'avons vu que *Veluti*.

Mais si un pareil usage devait revenir; si, oubliant l'esprit philosophique du siècle, nous devions revoir de nouveau impuni le plus affligeant des attentats, quelque vif que soit le goût que nous avons pour l'harmonie, quelque ardent que soit notre amour pour elle, nous ne balançons pas à dire que nous préférerions voir disparaître cet art du nombre de ceux qui font le charme de la vie, plutôt que de voir outrager encore à ce point la morale, l'humanité et la nature.

CHAPITRE XI.

École de Musique Napolitaine, et Compositeurs Napolitains.

Colonie d'Athènes, et placée sous le plus beau ciel de l'Europe; riche à la fois des produits du sol le plus fécond de l'Italie, et de ceux du commerce, qui lui étaient apportés de la Grèce et de l'Asie, Naples fut dans l'ancien, comme dans le moyen âge, le séjour de l'opulence, des arts, et surtout de la musique. Dans le premier de ces âges, deux théâtres, l'un couvert, et l'autre découvert, retentissaient des chants d'Alexis de Thurium et de Ménandre de Syracuse; et des jeux consacrés à la muse de la mélodie s'y représentaient tous les quatre ans en l'honneur d'Auguste. C'est là que, selon Strabon, accouraient de tous les points de la Grèce les plus célèbres musiciens. Non contente d'avoir un Odéon, comme Athènes, Naples en possédait deux, et Claude, ainsi que Néron, y vinrent, le premier faire jouer la tragédie, écrite en langue grecque, qu'il composa en l'honneur de son frère le vertueux Germanicus, et l'autre chanter lui-même, ou ses propres vers, ou ceux de Sénèque

son maître. C'est ainsi que Naples fut dans l'antiquité le séjour des arts et de la volupté, et qu'elle honora spécialement le culte de l'harmonie, pour lequel ses habitans semblaient être formés. Le ciel, les mœurs, les habitudes, les traditions et surtout le langage, tout inspirait chez eux la musique:

Dans le moyen âge, et bien que cette ville éprouvât le sort de l'Italie entière, c'est-à-dire le joug des Barbares; cependant mieux partagée que beaucoup de ses voisines, elle resta plus long-temps qu'elles sous la puissance des empereurs d'Orient, qui, jusqu'à Justinien, encouragèrent les arts au lieu de les détruire; et dès lors celui de l'harmonie ne cessa d'y être cultivé. Des artistes, dont le mérite était plus ou moins distingué, écrivirent des compositions d'église dont les paroles en grec et en latin servaient, soit à l'une, soit à l'autre église; car le rite de l'une et de l'autre était également suivi. Déjà, dès le onzième siècle, le cardinal Alberic, un des plus célèbres moines de ce couvent de Montcassin, qui a donné tant d'illustres religieux aux lettres, devançant Guy d'Arezzo, avait, ainsi que Frédéric II, Manfredi son héroïque fils, et Robert d'Anjou, honoré par des écrits, et répandu par des exemples, le goût de la musique, si propre à civiliser, à adoucir les mœurs

des peuples de l'Italie, redevenues rudes et presque barbares alors. Le roi Robert surtout, qui, ami de Pétrarque, aimait avec passion les lettres, puisqu'il couronna du laurier immortel le front de cet amant de Laure, n'aima pas moins la musique qu'il apprit du maître de sa chapelle, le fameux *Marchetti*, déjà célèbre dans ces temps, et l'auteur didactique de l'ouvrage intitulé *Lucidarium in arte Musicæ planæ.* Philippe de Caserta, qui composa celui *de Diversis figuris*, sur le même art, brillait aussi dans le même temps, et dans la même cour.

Sous Ferdinand Ier d'Aragon, la musique, cultivée avec toute la ferveur qu'inspire un art brillant, eut cependant besoin, pour prospérer dans Naples, de recourir, comme nous l'avons vu précédemment, à des maîtres étrangers dont la célébrité, il est vrai, était plus grande que le mérite. Le Belge Tinctor, et les Milanais Garnerio et Gaffurio, vinrent jeter les fondemens de l'école qui a produit les meilleurs maîtres de l'Italie. C'est alors que furent successivement traduits du grec en latin, et le Traité d'Aristoxène, né à Tarente, et ceux d'Aristide, de Bacchius, et de divers autres auteurs, tous écrits sur la musique. Il faut y joindre le premier Dictionnaire sur cet art, rédigé par Tinctor lui-même, et dédié à Béatrix, fille de Ferdinand.

Bientôt Gaffurio livra au public son ouvrage intitulé *Teocreticum opus harmoniæ disciplinæ*, et celui *de Practicâ Musicæ et de Harmoniâ instrumentorum*, ouvrage dans lequel le savant Burette dit que la plupart des connaissances musicales des Grecs sont renfermées. Une foule d'autres auteurs, tous Napolitains, suivirent les pas tracés par ces trois maîtres; et l'on peut leur adjoindre Cérone, auteur d'un Traité en espagnol, intitulé *El Melopo, y Maestro, tractado de Musica theoriticâ y pratica*.

Vers le milieu du seizième siècle, alors que tous les arts renaissaient aussi beaux et aussi pompeux en Italie que dans Athènes et dans Rome antique, la musique recevait dans Naples l'appui de plusieurs professeurs étrangers. Tout annonçait l'essor brillant qu'elle devait prendre dans le dix-septième siècle. Le fameux Orlando Lassus, né en Belgique comme Tinctor, fut nommé maître de la chapelle Palatine du roi, et produisit sur les Napolitains, au dire des historiens de ces temps, des effets qui redoublèrent leur enthousiasme pour l'harmonie. C'est alors que furent fondés successivement, et sans le secours du gouvernement, les quatre colléges ou conservatoires de musique, dont nous avons parlé dans un de nos Chapitres précédens, institutions utiles sans doute, puisqu'elles ne tardè-

rent pas à produire une foule d'excellens disciples, lesquels surpassèrent bientôt leurs maîtres. Cependant, il faut le dire, la musique, encore à son berceau, avait toutes les faiblesses et les imperfections de l'enfance. On parlait beaucoup alors de ce qu'on appelait *enigmi del canto,* qui ne servaient qu'à en rendre l'étude plus difficile. *Pietro Ceroni*, le même qui fit le Traité écrit en espagnol que nous venons de citer, forma, dès ce moment, le projet salutaire d'arracher la mélodie des bras d'une routine barbare, afin d'en faciliter l'étude aux nouveaux élèves, et de les attirer par de sages préceptes et une aimable exécution, au lieu de les repousser par des règles sans fin, et remplies de déraison et de discordance. Ce maître, né à Bergame, mais élève lui-même d'un des nouveaux conservatoires, produisit, par son ouvrage intitulé *Regole del Canto fermo* (1), et par ses talens justement vantés du père Martini, du savant Requeno, et de l'abbé Arteaga, les effets les plus heureux sur l'enseignement musical. Tout annonçait enfin l'aurore du beau jour qui devait éclairer les triomphes de la nouvelle mélodie. Il en était temps sans doute, comme nous l'avons dit; car tous les autres arts s'honoraient déjà à cette épo-

(1) Naples, 1609.

que d'une foule de chefs-d'œuvre. La peinture s'enorgueillissait des plus grands maîtres et des plus beaux tableaux ; la sculpture comptait un grand nombre d'ouvrages supérieurs, et l'architecture couvrait de toutes parts le sol de l'Italie, de temples, de palais et de basiliques ; des poètes aussi purs qu'élégans composaient des vers dignes d'être embellis par le double charme de la voix et des instrumens. Les temps de Pythagore, d'Architas et d'Aristoxène semblaient être revenus. On imprimait de toutes parts des ouvrages didactiques sur la musique, et dès lors tout présageait des succès que rien ne pouvait plus retarder.

Le premier des compositeurs Napolitains qui se présente dans cette école, et dont les talens se font remarquer, est le prince de Venose (1) ; son père lui voyant, dès son bas âge, le goût le plus vif pour la musique, le confia aux soins de Pomponius Nenna, auteur de plusieurs ouvrages didactiques sur cet art, publiés dans le cours du seizième siècle. Le désir d'embellir l'éducation du prince n'était pas le seul motif qui le faisait agir ainsi; il pensait que son fils

(1) Don Jesualdo, prince de Venose, ancienne patrie d'Horace, naquit dans le seizième siècle, et mourut en 1614.

pourrait par ses exemples, comme par son crédit, contribuer aux progrès d'un art que les Napolitains ont toujours aimé. Il ne se trompa point. Le prince de Venose fit des études aussi savantes qu'elles pouvaient l'être dans ces temps, et fonda, lorsqu'il les eut achevées, une académie dans son palais, dont les statuts eurent pour objet de répandre et de perfectionner le goût de la musique.

Quant à lui, ses compositions furent des madrigaux, genre le plus cultivé alors, et dans lequel il surpassa tous ses rivaux. Ces madrigaux produisirent le plus grand effet, non seulement dans Naples, mais dans toute l'Italie. Vossius (1), Bianconi, Doni et Tassoni (2), qui tous ont écrit sur la musique, proclamèrent Venose *comme le plus grand des compositeurs de son temps, celui qui, laissant les routes battues par ses devanciers, les surpassait tous par la découverte d'une*

(1) *De Quat. Artib.* Lib. III, Cap. X, v. 26. — *Chronol. Mathematicorum*, ad sec. XVI. — *Oper. omn.* Tom. I, page 93, et tom. II, page 4. — *Pensieri diversi.*

(2) *Hic enim rhythmis in musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut cæteris omnes musici ei primus libenter detulerunt; ejusque modos cantores omnes reliquis posthabitis, ubique avidè complectuntur.*

nouvelle mélodie, d'une nouvelle mesure, d'une nouvelle harmonie, et de nouvelles modulations.

L'éloge était exagéré sans doute; mais l'enthousiasme fut si grand lorsque les compositions du prince parurent, que les chanteurs, comme les joueurs d'instrumens, déclarèrent qu'ils ne voulaient plus jouer ni chanter d'autre musique que la sienne.

Le célèbre compositeur anglais Purchill et Handel adoptèrent plusieurs des modulations du prince de Venose, surtout ce dernier dans son *Organ fugues*. Laborde dans ses Essais sur la Musique, ainsi que J. J. Rousseau dans son Dictionnaire de cet art, ont fait tous deux encore l'éloge de ses madrigaux; mais le docteur Burney, loin de le confirmer, dit dans son Histoire de la Musique, que le prince sut éblouir ses contemporains, plus par son rang que par son mérite.

Les ouvrages de cet ancien compositeur sont: six sortes de madrigaux pour cinq voix, et un pour six voix. Il a imité aussi les chants de Jacques Ier, roi d'Écosse. (1)

---

(1) Noi ancora, dit Tassoni, possiano connumerare, tra i nostri, Jacopo re de Scozzia, che non pure cose sacre compose in canto, ma trovò da se nesso, una nuova musica lamentabile e mesta, differente de tutte l'altre,

Laborde, en parlant dans son ouvrage du prince de Venose, dit :

« Immortel par sa grande théorie et ses com-
« positions, les madrigaux de ce compositeur
« passent pour des chefs-d'œuvre. Il a préféré
« dans son style la force et la vérité de l'expres-
« sion à la mollesse du chant. Il paraît rude à
« l'oreille; mais il ne l'est point au cœur, qu'il
« remplit d'émotions vives. »

Quant à J. J. Rousseau, voici ce qu'il dit de ce compositeur :

« Plein de science et de goût, les madrigaux
« du prince de Venose étaient admirés par tous
« les maîtres, et chantés par toutes les dames. »
(*Dictionn. de Musique*, art. VENOSE.)

Un compositeur connu sous le nom de Curti paraît, après le prince de Venose, comme faisant honneur à la mélodie par ses chants, et à l'école Napolitaine par sa science du contrepoint. Aveugle comme Homère et Milton, cet état, quelque pénible qu'il soit, ne fut pas pour Curti un obstacle à ce qu'il composât une musique parfaite pour les temps. Il semble que le génie soit l'ami de la cécité, sans doute pour dédom-

---

nel che poi è stato mirato da carlo Gesualdo principe di Venosa, che in questa nostra età, ha illustrato anch' egli la musica con nuove mirabile invenzioni. *Lib.* X, *c.* XXIII.

mager les grands hommes qui en sont atteints, du malheur d'être privés de celui de nos sens qui nous est le plus nécessaire. Curti seconda non seulement par ses talents, la renaissance de la mélodie dans Naples sa patrie, mais il contribua puissamment à ce qu'elle fît des pas rapides vers son perfectionnement. Ses modulations furent à la fois savantes et pures, naturelles et pleines d'expression. Il aida à fonder cette école, qui, se répandant par ses ouvrages et ses élèves, de Naples dans toute l'Italie, régénéra le plus aimable et le plus universel des arts.

Plein de naturel et d'expression, le compositeur qui succède dans ce temps et dans l'histoire de l'art à Curti, est *Salvador Rosa*, dont, en raison de son triple talent, nous avons déjà eu occasion de parler dans nos Mémoires sur Naples, comme poète.

Le nom du maître de Salvador Rosa, dans la musique, est ignoré; mais avec le génie éminemment créateur dont il était doué, il a pu, comme plus d'un autre homme supérieur, s'en servir à lui-même. Quoi qu'il en soit, c'est parmi les orages de la vie la plus agitée; c'est au sein des doubles compositions de la peinture et de la poésie, que Salvador parvint encore à conquérir sur le temps, quelque rapide qu'il soit, des momens

qu'il consacra avec succès à la muse de la mélodie. On cite, entre autres compositions de lui, la musique qu'il fit pour ses propres cantates, laquelle est encore estimée de nos jours, ainsi que la poésie qu'elle accompagne. La mélodie en est supérieure au siècle qui la vit naître, et l'on ne l'entend pas avec moins de plaisir que de surprise. Les cantates de Salvador Rosa se sont heureusement retrouvées dans un recueil de compositions italiennes anciennes. Il en est plusieurs dont la musique, comme les vers, sont écrits de la main de l'auteur; et l'on voit que ce grand et laborieux artiste n'a pas moins été utile à l'art musical, qu'à celui de la poésie, et surtout de la peinture. Salvador Rosa s'est, en effet, placé dans l'histoire des arts, comme un de ces génies rares qui semblent vouloir aspirer à la réputation d'universel.

Cependant la mélodie, soumise comme tous les autres arts à leur naissance, à une marche lente, graduelle et progressive, éprouvait le besoin d'un de ces hommes de génie qui, faisant divorce avec l'ignorance et le mauvais goût, la routine et les mauvais principes, font faire aux sciences des progrès rapides. Ce compositeur parut : c'était *Alexandre Scarlatti*(1);

(1) Né à Naples, en 1650.

il devint bientôt l'arbitre de l'école napolitaine, et cette école ne cessa depuis d'être confiée aux soins et aux talens d'une foule d'hommes de génie, imitateurs heureux de la méthode de son réformateur.

Comme celui des compositeurs dont nous venons de parler, le nom du maître d'Alexandre Scarlatti est inconnu; mais la réputation de Carissimi, qui brillait dès ce temps à la tête de l'école romaine, s'étant répandue dans Naples, il jugea devoir se transporter dans la métropole des arts, pour entendre les compositions de ce maître, qui étaient chantées dans toute l'Italie, afin de se former à l'école d'un aussi bon modèle, et de mettre à profit ses utiles leçons. Il fut donc à Rome, et l'expédient dont il se servit pour s'unir des liens de l'amitié avec cet habile compositeur, mérite d'autant plus d'être connu, qu'il fait voir à quel point l'amour qu'un artiste a pour son art le rend ingénieux lorsqu'il veut en connaître les secrets, en rechercher les modèles.

Scarlatti était le premier virtuose que l'on connût alors pour jouer de la harpe. C'est à l'aide de cet instrument séducteur qu'il parvint à s'introduire chez Carissimi. C'était Linus qui recherchait l'amitié d'Orphée, en s'efforçant de le charmer par des talens rivaux des siens. Le stratagème réussit, et l'attachement le plus sin-

cère en fut le prix. Le vrai talent connaît peu l'envie. Carissimi, en échange des airs charmans composés et chantés par Scarlatti, sur la lyre, lui fit part de son admirable méthode, lui révéla les secrets de son art. Riche d'une aussi belle moisson, ce disciple sut l'augmenter de tout le savoir et de l'expérience qu'on acquiert dans les voyages. Au lieu de retourner à Naples, il parcourt l'Italie, voit les théâtres et les maîtres de Bologne, de Florence, et s'arrête à Venise, où il se pénètre des principes de son école, comme il avait fait de ceux de l'école de Rome: de là il se rend à Vienne, dont l'école naissante promettait à l'Allemagne de meilleurs fruits, lorsqu'elle serait visitée et éclairée par les maîtres de l'Italie. C'est dans cette ville qu'il fit l'essai de ses talens; ses opéra représentés dans la capitale de l'Autriche, et la musique qu'il composa pour ses temples, eurent un égal succès.

Scarlatti revint à Naples après ses voyages; mais il crut devoir s'arrêter à Rome, où, pour prix de l'aimable accueil qu'il en avait reçu lors du premier séjour qu'il y fit, il composa plusieurs opéra dont la beauté vivement sentie par les Romains, et à laquelle ils applaudirent avec transport, acquitta la dette de la reconnaissance et de l'hospitalité.

De retour à Naples, et possesseur d'un talent

mûri par le savoir et l'expérience, notre compositeur crut qu'il était temps de le consacrer en entier à sa patrie; et dès ce moment il s'appliqua, non seulement à l'enrichir d'une foule de nouvelles productions, tant de théâtre que d'église, mais il régénéra l'école napolitaine par les meilleurs statuts, les meilleurs principes, et la méthode la plus parfaite d'enseignement.

Jusqu'à lui, les ouvertures des opéra n'étaient que de maigres symphonies obligées, produit de la routine et souvent du mauvais goût. Il réforma cette partie accessoire de la composition d'un opéra, et l'attacha, ainsi qu'elle doit l'être, moins aux formes qu'au fond de l'ouvrage même, en s'efforçant d'en faire une espèce d'épilogue musical ou programme de l'action; il la fit briller de vérité, d'images et de mélodie. Il introduisit ensuite avec Monte-Verde, l'illustre fondateur de l'école Lombarde, ce qu'on appelle les *dissonances* en musique. Enfin il perfectionna le récitatif obligé, et inventa le *da capo,* ou la ritournelle des airs, qui, avant lui, n'était ni connu des autres compositeurs italiens, ni pratiqué sur aucun des théâtres de leur pays.

Fécond autant qu'il fut original et neuf dans ses compositions, il ne brilla pas moins dans la musique d'église que dans celle de la scène; il a composé plus de deux cents messes pour l'une,

et des opéra pour l'autre, dont les plus beaux sont *Mithridate*, *Cyrus*, *Télémaque*, *Turnus*, *Régulus*, et celui de *la Princesse fidèle* (*Principessa fedele*). Ajoutons à ces ouvrages ses belles et nombreuses cantates, modèles de l'art en ce genre, encore chantées de nos jours en Italie, et l'on reconnaîtra dans ce compositeur un de ces hommes rares qui, comme nous l'avons dit, semblent naître pour embellir leur art même, en fonder les principes, en établir les lois.

Avant de parler de la postérité d'Alexandre Scarlatti, héritière de ses talens, disons un mot des compositeurs placés dans l'ordre chronologique, entre ce grand mélodiste et ses fils.

Christofano Caresani (1) figure avec avantage dans ce nombre; il fut organiste de la chapelle royale de Naples, et considéré comme un grand compositeur de ces temps. Nous ne connaissons de lui, ni des ouvrages de théâtre, ni des ouvrages d'église, mais bien des duo et des trio, justement estimés de nos jours. Le laborieux et savant M. Choron a placé ses solféges dans le précieux ouvrage qu'il a intitulé *Principes de composition des écoles d'Italie*. Il déclare, dans ce monument élevé à la théorie et à la pratique de

(1) Né à Naples, en 1655.

l'art du chant, que les solféges du Caresani devraient être dans tous les conservatoires des écoles de chant; hommage le plus flatteur qu'on puisse rendre à la mémoire et au talent d'un compositeur habile.

A Caresani succéda, dans Naples, *Dominique Gizzi* (1) qui, non content d'être un chanteur célèbre, et de former entre autres élèves l'étonnant Conti qui prit le nom de *Gizziello,* en l'honneur de son maître; non content de fonder une école de chant supérieure à son siècle, il se livra avec succès à divers genres de compositions dans lesquels il atteignit bientôt, égala ensuite, et surpassa enfin ses rivaux et ses maîtres. Gizziello, en effet, ne mit pas moins d'expression dans ses compositions, qu'il en mit dans ses chants. La délicatesse et la grâce inspirent également les uns et les autres; la variété, la simplicité, un charme continu, le guident : ses airs sont charmans, ses motifs ingénieux; il règne surtout autant de sensibilité que d'esprit dans sa mélodie. Cependant, malgré ses talens et ses travaux, nous n'avons pas même pu recueillir le moindre des ouvrages de ce maître. Sa réputation est de pure tradition.

---

(1) Né à Arpino, dans le royaume de Naples, en 1680, et mort dans cette capitale, en 1745.

Les talens ne se transmettent pas toujours dans les familles; et, comme la vertu, rien n'est moins héréditaire que le génie. La nature impuissante ou jalouse semble s'épuiser ou ne se point complaire à multiplier les grands artistes, dont les ouvrages font les délices de la vie : on les voit rarement abonder dans une même race. C'est cependant chez les musiciens qu'on voit le plus fréquemment un père transmettre ses talens à ses fils, comme on l'a vu en France dans la famille des Couperin; et en Allemagne, dans celle des Mozart et des Bach. Quoi qu'il en soit, la postérité des Scarlatti offre ce phénomène.

Dominico Scarlatti (1) ne reçut donc pas seulement le jour d'Alexandre, son père, mais il en eut tous les talens; il fut moins son disciple que son successeur, et l'imita dans sa conduite, comme dans ses productions. Comme lui il voyagea de bonne heure, afin de s'instruire; ses études musicales à peine achevées, il visita les écoles d'Italie et se rendit à Venise, devenue la rivale de Naples pour la mélodie.

Lorsqu'il y a rivalité entre deux écoles, il y en a naturellement entre leurs maîtres. C'est de cette rivalité que naît l'émulation, et l'on sait que de cette dernière naissent à leur tour des

---

(1) Né en 1683.

ouvrages de génie. Après avoir observé les progrès de l'école de Venise, Scarlatti ne craignit point de tenter l'essai de ses talens; et sans que la réputation que son père s'était acquise dans cette ville par l'éclat des siens, influât en rien sur le succès de ses ouvrages, ils furent applaudis avec transport par le public, autant que goûtés et estimés par les connaisseurs : jamais succès ne fut moins contesté, et ne mérita moins de l'être.

Héritier des goûts comme du mérite de son père, Scarlatti alors rechercha l'amitié des maîtres de l'école de Venise, comme son père avait recherché celle des maîtres de l'école de Rome, et surtout de Carissimi. Il fit la connaissance de Handel, qui, bien qu'Allemand, était considéré comme un Italien dans Venise, où il étudiait son art, et dont il professa l'excellente méthode. Il s'attacha tellement à ce compositeur, qui était alors pour l'Allemagne ce que son père avait été pour l'Italie, qu'il le suivit à Rome, mettant à profit ses conseils, ses avis, et jusqu'à sa conversation. Il ne le quitta que pour aller en Portugal, dont la cour l'appela pour être son maître de chapelle. Rendu à Lisbonne, il composa des opéra et de la musique d'église, qui n'eut pas moins de succès que celle qu'il avait composée à Venise.

Dominico Scarlatti revint en 1726 du Portugal, et voulut s'arrêter quelque temps à Rome avant que de rentrer dans sa patrie; c'est là qu'il connut *Quantz*, avec lequel il se lia des mêmes nœuds qui l'avaient uni à Handel.

Le contact des hommes de génie, en étant utile à l'art qu'ils professent, l'est par conséquent à eux-mêmes; c'est ce qui les rapproche et les unit. D'ailleurs ces doctes liaisons éloignent l'envie, le fléau des artistes.

Scarlatti ne voulut rien composer dans Rome, pendant le nouveau séjour qu'il y fit; il sembla conserver et rassembler toutes les forces de son talent pour en faire hommage à sa patrie, ainsi qu'avait fait son père. Arrivé à Naples, il y composa, pour le théâtre et pour l'église, des ouvrages qui lui obtinrent sans peine les suffrages de ses compatriotes, moins par la double considération de la mémoire de son père, et de l'affection qui nous porte à aimer un artiste né aux mêmes lieux qui nous ont vus naître, que pour le mérite réel d'une musique qui réunissait la science au goût, et le talent au génie. Ses opéra furent trouvés dignes de ceux de son père, ainsi que sa musique d'église, si grave et si belle.

Hasse, connu sous le nom du *fameux Saxon*, et qui étudiait alors son art à Naples, témoin

des succès de Dominico Scarlatti, brigua son amitié, ainsi que l'avaient fait Quantz et Handel. Il l'obtint sans peine d'un des artistes les plus jaloux de l'estime publique, et particulièrement de celle de ses émules, et on lui entendit dire, plus d'un demi-siècle après l'époque où cette nouvelle amitié fut contractée, que nul n'avait eu, comme Dominico Scarlatti, plus d'enthousiasme et de goût pour son art.

Ses succès se soutinrent en effet partout où il se montra. Il fut rappelé à Madrid après l'avoir été à Lisbonne, et y débuta d'une manière brillante par l'opéra de *Mérope.* Outre la chaire de la chapelle royale qu'il obtint, il fut encore maître de clavecin de la reine, instrument sur lequel il excellait, à l'instar de son père, ainsi que sur la harpe.

Comme le style de son père, sur lequel le sien s'était formé, le style de ce compositeur fut simple, grand et majestueux; mais pour être sérieuse, la couleur dominante de sa mélodie n'en allait pas moins au cœur, et s'emparait de toutes les routes qui y conduisent; en flattant mollement l'oreille, elle savait s'assujettir cet organe, qui met en jeu tant de passions, et c'est par ce qui le repousse quelquefois qu'il était parvenu à le captiver. Ses modulations dans la musique d'église n'avaient rien de cette austé-

rité monotone du chant de l'ancien rhythme; et quant à ses compositions de théâtre, il possédait l'art d'exprimer, avec autant de justesse que de grâce, toutes les affections, tous les sentimens de l'âme.

Indépendamment de ses compositions classiques, Dominico Scarlatti a dédié des recueils de sonates à la reine d'Espagne, qu'admirent tous ceux qui se connaissent en musique.

Le premier des élèves d'Alexandre Scarlatti qui se présente après son fils, avec tous les avantages du génie et du talent réunis, c'est *Nicolas Porpora* (1). Confié de bonne heure à la tutelle d'un aussi grand maître, ce compositeur sut, par les progrès les plus rapides, en être digne, et mériter ses soins et ses leçons. Il sortit du Conservatoire, riche de tous ces dons, et des meilleurs principes qu'on puisse recueillir dans cette école.

A l'exemple de son maître, il commença par voyager, et c'est à Vienne qu'il fit représenter son premier opéra, intitulé *Ariane e Theseo*, lequel eut un tel succès, qu'il fut bientôt également joué sur les théâtres de Venise et de Londres.

---

(1) Né en 1689, à Naples, et mort dans la même ville en 1767.

Les suffrages d'une des premières cours de l'Allemagne et d'un public enthousiaste de l'harmonie ne furent pas seulement la plus douce récompense pour Porpora, mais ils l'encouragèrent à de nouveaux essais, et à de plus grands efforts; on avait reconnu dans son premier ouvrage, de la force, de l'originalité, de la profondeur, et l'inspiration qui toujours invente, toujours crée, mais dont la perfection n'est pas toujours la compagne. Il sentit qu'il devait s'efforcer d'obtenir le secours de ses auxiliaires dans ses compositions futures. Il fit représenter son *Syphax* à Venise; mais, moins heureux qu'à Vienne, ses succès lui furent contestés par des rivalités qui, lorsqu'elles ne sont pas continuelles et obstinées, servent le génie au lieu de lui nuire, et en retardent la marche, lorsqu'elles ont le caractère haineux de l'envie. Léonard de Vinci, compositeur classique, dont nous allons bientôt parler, était dans le même temps que Porpora à Venise; il y faisait représenter son opéra de *Cyrus*, qui, soit comme ouvrage d'un homme dont tout annonçait déjà la supériorité, soit par l'éclat du sujet plus théâtral peut-être que celui de *Syphax*, eut plus de succès que l'ouvrage de Porpora; mais ce dernier ne se tint point pour battu. Il redoubla d'ardeur, et la composition de plusieurs autres

opéra qu'il donna successivement dans la même ville, fit enfin dignement apprécier ses talens par les Vénitiens. Il remporta à son tour les mêmes suffrages qu'avait obtenus seul, d'abord, Léonard de Vinci.

Satisfait de ce triomphe, Porpora laissa Venise pour Dresde, où sa réputation toujours croissante l'avait devancé, et où il était appelé par l'électeur qui le nomma son maître de chapelle. Dresde est à l'Allemagne pour la musique ce que Naples est à l'Italie. Porpora devait donc y montrer d'une manière éclatante ses talens; cette obligation lui était d'autant plus imposée, que Hasse, né Saxon, et se trouvant alors dans sa patrie, le menaçait d'une rivalité plus redoutable que celle que lui avait opposée Vinci dans Venise. Il s'arma donc du plus grand courage; il écrivit successivement plusieurs opéra, les fit représenter, et vit, sans que la présence et la réputation de son rival y portassent obstacle, couronner des suffrages de la cour et du public, ses efforts et ses ouvrages. Il remporta même une double victoire, et la seconde ne fut pas moins flatteuse que la première. Il présenta à ce même public, la jeune et belle *Mengotti,* son élève, et sans contredit une des premières cantatrices qu'ait eue l'Italie, et qu'ait entendue l'Europe. Il l'opposa à la fameuse Faustine, autre

cantatrice qui, épouse de Hasse, était en possession depuis long-temps, soit en Italie, soit en Allemagne, du sceptre du chant. Quelle ne fut pas la satisfaction de Porpora lorsqu'il vit Dresde et la cour applaudir avec transport sa jeune élève, malgré la présence de Faustine! c'était triompher à la fois de deux puissantes rivalités.

La réputation de Porpora, agrandie par ces divers succès, jetant le plus grand éclat, il fut appelé à Londres pour diriger l'opéra italien.

Comme il était dans la destinée de ce compositeur de rencontrer partout des rivaux, et de combattre les adversaires les plus redoutables, à peine arrivé dans Londres il y trouva le plus dangereux de tous par ses talens, justement admirés de l'Europe, et par le crédit, ou plutôt la faveur sans exemple dont il jouissait en Angleterre. C'était Handel qui, quoique né en Allemagne, était en droit de se considérer comme Anglais, par les succès qu'avaient eus ses opéra dans Londres, et par le temps depuis lequel ils y étaient applaudis. Mais cette fois le génie de Porpora dut s'abaisser devant celui du cygne de Hambourg. Son étoile pâlit devant la sienne. Il tenta cependant quelques efforts qui ne furent indignes ni de son courage ni de ses talens; mais l'esprit public, qui est tout chez les Anglais, protégeant de son égide impénétrable le musi-

cien dont ils ont placé le tombeau à côté des mausolées de leurs rois, Porpora ne put résister à un ascendant aussi décisif; et, bien qu'il fût suivi de Farinelli, qui de sa voix divine accompagnait ses chants, les opéra qu'il fit représenter furent entendus avec cette indifférence qui, si elle n'est pas le mépris lui-même, semble en porter quelquefois l'empreinte. Porpora dut donc quitter l'Angleterre. Il revint à Naples; et tel fut le mécontentement qu'il ressentit de l'accueil qu'il avait eu en Angleterre, qu'il cessa de composer.

Outre la supériorité reconnue de ce compositeur, il est avec raison considéré, par les maîtres de l'art, comme un modèle, surtout dans le récitatif.

Il apprit de son maître, créateur, comme on sait, dans cette partie, le beau talent qu'il développa. Aucun compositeur n'y fut ni plus habile, ni plus profond, ni plus vrai que lui. Il excella pareillement dans le cantabile, dans la sonate, et comme Alexandre Scarlatti encore, il joua avec un rare talent du clavecin. La théorie des sons ne lui fut pas moins connue; et, remontant des effets aux causes de cette base de son art, il sut l'analyser à la fois en grand musicien et en philosophe. Il fut surnommé par ses concitoyens, le *Patriarche de l'harmonie.*

Octogénaire, Porpora, après avoir été opulent, sentit dans sa vieillesse toutes les horreurs de l'indigence. Il la dut non à l'inconduite, mais au caractère généreux que lui avait donné la nature.

Voici les principaux opéra de ce compositeur: *Ariana e Theseo*, *Syphax*, *Meride e Salinunte*, *Imeneo in Athene*, *Semiramis*, *Tamerlano*, *Annibale*, *Arbace*, *Polifemo*, *Ifigenia*, *Rosbaldo*, *Statira*, *il Matrimonio*, *Ercole*, *Ebe*, et *il Triomfo di Camillo*.

Nous ne connaissons de lui aucun opéra buffa; mais il a composé un grand nombre de morceaux d'église, dignes d'un compositeur tel que lui.

Un maître qui n'a laissé à la postérité que son nom, et la mémoire d'ouvrages que l'inertie et la négligence ont laissé perdre ou omis de recueillir, fut en même temps le condisciple, l'ami et le compagnon de Porpora. Il partagea ses peines, ses plaisirs, et quelquefois sa gloire; car l'ayant suivi à Venise, il est probable que, pour mériter légitimement ce partage, il travailla à quelques uns de ses opéra. La réunion de deux compositeurs, même de différentes écoles, pour produire un ouvrage, soit de théâtre, soit d'église, fut plus d'une fois en usage dans

ces temps, comme nous aurons occasion de le faire remarquer. Ce compositeur s'appelait *Matteo Vivaldi* (1); si sa réputation est parvenue jusqu'à nous, c'est sans doute avec des titres mérités; et l'amitié de Porpora ne fut point son seul droit à cet égard. Les vieux maîtres citent encore l'habileté de Vivaldi, dans les compositions ou sérieuses ou comiques du théâtre, et dans celles, plus profondes et plus graves, de l'église.

Sa méthode était en tout celle des grands maîtres : ses chants et ses accompagnemens étaient homogènes; ils ne se nuisaient point entre eux; et chez lui, ceux-ci n'étouffaient point la voix, ni n'en étaient point étouffés.

Vivaldi se signala surtout dans le *cantabile*, qu'il rendait de la plus suave douceur et de la plus élégante pureté. Enfin, il fut long-temps les délices non seulement de son pays, mais de plusieurs villes d'Italie. Il paraît qu'il ne sortit point de la péninsule.

Mais le compositeur qui, dans ces temps, atteint Scarlatti lui-même, égale Porpora, et partage avec lui la gloire d'épurer la mélodie et

(1) A peu près du même âge que Porpora, et né comme lui à Naples.

d'agrandir l'harmonie, est *Dominico Sarri* (1). En 1725, époque où il termina complètement ses études et apparut dans la lice de la mélodie, ce compositeur débuta par un chef-d'œuvre. Il écrivit la *Didone* de Métastase pour le théâtre de Turin, et dans ce coin de l'Italie attira les regards de toute la péninsule. Déjà Naples avait admiré plus d'un de ses essais, ainsi que d'autres villes, par lesquelles il avait passé en se rendant dans l'Italie supérieure. Mais *Didon* fixant à la fois tous les yeux comme toutes les opinions des critiques, signala, à n'en point douter, un compositeur d'un ordre supérieur. On remarque qu'il fut le premier qui attacha une composition musicale aux drames si touchans et si pathétiques du premier des poètes qu'ait eus l'Italie dans le genre lyrique. Il introduisit ce salutaire usage qui depuis fraya une si vaste route à tous les compositeurs de génie. Il faut en effet des Linus à des Orphées; et lorsque tout est harmonieux dans un opéra, les vers et la musique, ce n'est qu'alors sans doute qu'on mérite les suffrages des contemporains, les éloges de la postérité.

Didon offrit le spectacle le plus pompeux et le plus dramatique en même temps, et cet opéra

(1) Né à Naples, en 1688.

eut à la fois la double magie de l'intérêt et de la vérité scénique : celui de *Tito Sempronio* le suivit. Parfaitement adaptée au sujet, la musique en parut pleine de verve, de vigueur. Ce sujet était, comme on voit, plus tragique que lyrique; et quoique nous pensions qu'un tel genre soit moins propre au théâtre lyrique que le genre mythologique ou héroïque, proprement dit, il est certain cependant que le musicien peut y développer toute l'énergie et toute la profondeur de son art. Déjà à cette époque le grand opéra, qui comptait à peine un demi-siècle d'existence, s'était emparé de tous les genres de sujets propres à la scène, et les compositeurs suivaient naturellement, sans crainte de s'égarer, les brillantes traces frayées par le talent d'Apostolo Zeno et de Métastase. *Tito Sempronio* n'eut pas moins de succès que *Didon*; et quoique ces deux opéra soient les plus beaux que l'école de Naples ait eus d'un de ses meilleurs et de ses plus anciens maîtres, les autres ouvrages de Sarri n'ont pas été moins remarquables que nombreux.

Comme Porpora, Sarri se rendit en Allemagne après avoir, selon l'usage pratiqué dès ce temps-là, fondé sa réputation en Italie. Ce fut là qu'il l'agrandit par les compositions d'église auxquelles il se livra : il composa des messes,

des motets et d'autres morceaux qui furent vivement goûtés par un peuple né bon et sensible, et par cela même religieux, et qui entendit dès lors avec transport cette musique à la fois grave et élevée, noble et sublime. Cependant quelque brillant et même profond qu'ait été le talent de Sarri, on dit qu'il forma sa manière musicale sur celle de Leonardo Vinci, grand maître duquel nous allons bientôt parler. Cette observation qui tend à rabaisser son talent, et à lui refuser le premier des mérites, celui de l'originalité, est d'autant plus redoutable à sa mémoire, qu'elle fut faite par un grand maître, par Quantz, le précepteur de Fréderic II dans l'art de l'harmonie, et l'un des meilleurs compositeurs de l'Allemagne. Si nous ajoutons à cela que Vinci est venu après Sarri, et que ce dernier était dès lors son aîné dans la carrière de la mélodie, un tel reproche devient plus grave; mais nous oserons toutefois défendre la mémoire du compositeur attaqué, en observant à notre tour qu'il composa, avant que cette observation fût faite, des ouvrages généralement admirés par leur originalité, comme par leur science, et que dès lors on ne saurait l'accuser d'avoir eu un talent secondaire, tel que l'ont tous ceux qui ne sont que de serviles imitateurs.

Le compositeur que la scène voit fleurir après Sarri, est *Ignazio Gallo* (1), élève d'Alexandre Scarlatti. Il rappela au sortir de ses études, et dès les premiers essais qu'il donna de ses talens naissans, le génie que n'eut pas seulement son maître pour les compositions de tous genres, mais celui qu'il déploya pour l'enseignement : c'est ainsi qu'il devint à son tour et successivement maître du conservatoire de la *Pieta;* et après sa suppression, de celui de *Loreto.*

L'enseignement, une des plus sérieuses occupations de l'esprit humain, et dès lors des hommes qui ont le plus de facultés et de mérite, a cela de malheureux que, malgré l'utilité dont elle est aux arts et à la société, elle absorbe, elle étouffe les talens qu'ils ont naturellement pour la composition et pour l'invention; et de là viennent les pertes que font en général les arts et les sciences, lorsqu'on voit des hommes à talent se livrer exclusivement à l'art de les enseigner, de les répandre, au lieu d'en augmenter les produits et les chefs-d'œuvre. C'est ainsi qu'il en a été, selon toutes les probabilités, du compositeur dont nous parlons, et c'est ainsi qu'il en sera de beaucoup d'autres.

Gallo se consacra donc tout entier à l'ensei-

(1) Né à Naples, en 1689.

gnement, et dirigea divers conservatoires qui lui furent confiés. Ses élèves eurent tous ses soins, et ses travaux furent en ce genre trop nombreux, pour qu'il eût le temps de composer des ouvrages. S'il a laissé un grand nom sans laisser, du moins à notre connaissance, aucun grand ouvrage, il faut l'attribuer à ses principes d'enseignement, qui furent tellement bons, qu'ils contribuèrent puissamment, non seulement à ce que son art ne restât pas stationnaire, mais à ce qu'il continuât à faire des pas aussi rapides que brillans. En effet, l'école de Naples s'enrichissait tous les jours, grâce au zèle des maîtres du genre de Gallo, et aux heureuses recherches de ceux qui se livraient exclusivement à la composition d'excellens ouvrages théoriques.

De nombreuses productions en ce genre furent les fruits de leurs travaux; et lorsqu'un art s'épure, lorsqu'il s'agrandit par des chefs-d'œuvre, les hommages de la reconnaissance publique ne doivent pas être seulement pour ceux qui les ont produits; une bonne part doit en être réservée à ceux qui en enseignent les préceptes et les utiles leçons. Tel fut Gallo; il mérite des éloges, et ses travaux n'ont pas moins été précieux à son école que les ouvrages des meilleurs compositeurs.

Nous nous occuperons maintenant d'un des plus grands maîtres, sans contredit, de l'école de Naples, de *Leonardo da Vinci.* (1)

Comme Porpora, ce compositeur tarda peu d'annoncer les plus rares talens; et quoiqu'il eût employé peu de temps à faire ses études, elles n'en furent pas moins brillantes. Il était encore au conservatoire, lorsque, sur le bruit de la réputation qu'il s'y était faite, comme un des élèves qui donnaient les plus grandes espérances, il fut appelé par un des directeurs de Rome, pour composer l'opéra de *Sémiramis.* Ce premier essai de ses talens fut entendu avec un plaisir très vif, et eut tout le succès que mérite un chef-d'œuvre.

Le suffrage des Romains, ceux de tous les Italiens, les plus difficiles, comme on sait, en musique, flattèrent l'amour-propre de l'artiste naissant; il s'anima d'une ardeur nouvelle, et ne cessa depuis de recueillir le prix flatteur de son zèle.

Les Romains avaient été frappés de la mélodie de ses airs, de la science de ses accompagnemens, et surtout de la couleur brillante de son style, le plus beau et le plus pur de ces temps féconds en grands maîtres. Il crut

(1) Né à Naples, en 1690, mort en 1732, dans la même ville.

devoir retourner à Naples, pour augmenter son triomphe, en jouissant des applaudissemens de ses concitoyens; il y composa l'opéra d'*Astianax*, dont le succès surpassa ses propres espérances, et donna à sa réputation, déjà répandue en Italie, un essor qui s'étendit au-delà même de cette péninsule. Dès ce moment les théâtres des plus grandes villes d'Italie briguèrent l'avantage de l'avoir pour leur compositeur. Venise l'emporta sur toutes les autres, et nous avons vu que c'est là que se trouvant en rivalité avec Porpora, en faisant représenter son opéra de *Cyrus*, non-seulement il balança la réputation et les talens de ce maître, mais il eut la gloire de voir cet opéra préféré par les Vénitiens au *Syphax* de son rival. Vinci fit représenter ensuite son *Iphigénie*, qui n'eut pas moins de succès que *Cyrus*, et dont en effet on vante encore la verve, la beauté et la rare mélodie. Son talent croissait avec ses succès; le génie n'étant pas moins soumis aux lois de la progression que toutes les autres facultés humaines. Il revint dans sa patrie pour lui en offrir de nouveau le tribut, paré à la fois des grâces de la jeunesse et des beautés mâles de l'âge mûr.

A peine arrivé, il composa l'opéra de *Rosmire*, qui plut par la nouveauté et la beauté des accords, la fraîcheur, la pureté et la vérité de la

mélodie, et surtout par une connaissance savante et profonde des modulations, et de tous les secrets les plus cachés de l'harmonie. Appelé de nouveau à Rome, où le public, malgré son caractère connu d'inconstance, semblait ne pouvoir pas se passer de la musique de Vinci, il y composa successivement *Artaxerxe*, et *Didon*, chef-d'œuvre de son auteur, et l'un de ceux du théâtre italien.

La réputation de Vinci atteignit dès ce moment son apogée; mais cette époque si glorieuse pour lui fut aussi celle de sa mort. Pendant le succès brillant qu'eut l'opéra de *Didon* à Rome, cet artiste fit connaissance d'une femme que ses talens, joints à l'amabilité de sa personne, lui rendirent doublement chère. Il fut payé du plus tendre retour; mais obligé de la quitter, il revint quelque temps après à Naples. Il ne fut pas plus tôt dans sa patrie, que ses concitoyens voulurent entendre la musique de l'opéra de *Didon*, qui avait été si vivement goûtée à Rome; et c'est pendant qu'il s'occupait de mettre cet opéra au théâtre de Naples, qu'un des parens de la dame qu'il avait quittée, accourut pour venger sa réputation, qu'un propos indiscret de Vinci avait, dit-il, compromise. Cet homme mêla du poison dans une tasse de chocolat qu'il offrit à l'artiste, et l'empoisonna sans pitié.

Vinci eut, avec le talent de l'invention, le premier de tous dans les arts, celui de la plus parfaite exécution. Il excella, dit l'abbé Arteaga, dans la force et dans la vivacité des images et de l'expression musicales. Il acheva de perfectionner le récitatif, et la musique fut rigoureusement adaptée aux paroles; il a fait un grand nombre d'opéra, outre ceux dont nous avons donné les noms, et parmi lesquels on en compte de bouffons, dont le succès a prouvé qu'il ne posséda pas moins le secret de plaire dans le genre comique, qu'il posséda celui de toucher dans le genre sérieux. Son chef-d'œuvre fut, dans ce dernier genre, l'opéra d'*Artaxerxe*.

Des exemples tels que ceux que Vinci venait de donner de son admirable talent ne pouvaient que multiplier les chefs-d'œuvre de l'art. Ses belles productions étaient autant de modèles pour ceux des Napolitains qui se sentaient saisis de quelque enthousiasme. Tous les jours voyaient s'augmenter le nombre des disciples de la mélodie. Celui qui paraît après le grand artiste dont nous venons de parler, s'il n'est l'héritier de ses talens, l'est de sa méthode et de ses excellens principes. *Francesco Mancini* (1) étudia

---

(1) Né à Naples, en 1691.

d'abord son art dans le conservatoire de Lorette, dont il devint l'un des directeurs au sortir de ses études. Il signala d'abord ses talens sur les divers théâtres de sa patrie, et ne brilla pas moins dans la composition que dans l'enseignement. Le témoignage de son mérite est à la fois dans les nombreux et excellens élèves qu'il a faits, et dans les ouvrages qu'il a produits. Parmi plusieurs opéra qu'il écrivit successivement dans le genre bouffon et dans le genre sérieux, l'on distingue celui qui a pour titre *Il Cavaliere Bretone*, et un autre intitulé *Maurizio*, dont les paroles sont du duc Marchesi. Le style de Mancini était également adapté à l'un comme à l'autre genre de ces productions. Brillant, gai, léger, aimable, et cependant aussi vrai qu'expressif, il plaisait dans les opéra bouffons; noble, élevé, grave, et quand il le fallait sublime, il charmait dans les opéra sérieux. Le caractère de sa mélodie, soit dans l'un, soit dans l'autre genre, était toujours ce qu'il devait être; et cette harmonie des convenances était en tout pareille à celle qui régnait dans ses chants et ses accompagnemens. Il fit peu d'ouvrages; mais ceux qu'on a de lui sont tous marqués au coin du goût et de la délicatesse, de la grâce et de la vérité. Ce compositeur continua des travaux commencés par ses prédécesseurs, et dont l'objet

était de faire de l'école de Naples la première école de l'Italie. Il honora l'une d'un grand maître de plus, et l'autre, de plusieurs ouvrages qui, s'ils ne sont mis au rang des chefs-d'œuvre, s'en approchent. L'illustre Hasse, dont nous aurons souvent encore occasion de parler, sous le nom du Saxon, ne balança pas, au dire de Laborde et de plusieurs autres écrivains sur l'art musical, de placer Mancini au nombre des plus habiles maîtres de l'art.

Un jugement pareil est des plus honorables pour la mémoire de Mancini. On doit seulement regretter que, comme celles de tant d'habiles maîtres, la plupart de ses compositions se soient ou perdues ou égarées.

Conjointement à ce maître, brilla dans Naples *Nicolas Fago,* surnommé le *Tarentino* (1). Élève d'Alexandre Scarlatti, comme Porpora et plusieurs autres grands compositeurs, Fago se livra à l'enseignement, et devint professeur après avoir été disciple. Il avait étudié son art dans le conservatoire des *Pauvres de Jésus-Christ,* que dirigeait son maître; et il le dirigea ensuite lui-même, ainsi que celui de *la Piété.* Ses princi-

---

(1) Né en 1692, à Tarente, patrie, comme on verra, de plus d'un illustre compositeur de l'école de Naples.

paux soins furent d'abord donnés à ses élèves, à l'imitation d'Alex. Scarlatti qui en donnait beaucoup aux siens; et comme lui, il eut la satisfaction la plus douce que puisse éprouver un maître, celle de faire des disciples célèbres. Mais lorsque débarrassé de ces soins il jouissait de quelques momens qu'il pouvait sans crainte consacrer à ses goûts pour la composition, il écrivait des ouvrages qu'il voyait également bien accueillis, soit au théâtre, soit à l'église. Sa manière était large et facile, son style à la fois sage et brillant; ses motifs dans le cantabile étaient neufs, piquans, ingénieux. Dans les accompagnemens ils étaient variés, spirituels et hardis autant qu'heureux. Parmi les opéra qu'il a composés, on cite surtout celui qui a pour titre *Eustachio*, dont les paroles furent faites, comme celles de Maurizio, que mit en musique Mancini, par le duc Marchesi. L'art de la mélodie n'était point à cette époque à la hauteur où l'ont élevé depuis une foule de grands maîtres. Mais Léonard de Vinci, comme nous l'avons vu, en avait déjà signalé toute la force unie à toutes les grâces, à toutes les beautés; et dès lors ses successeurs avaient devant eux d'excellens modèles. Fago mit à profit ces heureuses circonstances; et s'il vit que la nature ne l'avait pas doué de talens égaux à ceux de Vinci, il sut voir en même temps

que son intérêt était de se modeler sur son style. Il le fit, ainsi que plusieurs autres compositeurs; et c'est à ce bon esprit que l'art dut de bons ouvrages, et l'école de Naples de nouveaux et d'excellens maîtres.

Nous ne connaissons que l'opéra d'*Eustachio* de ce compositeur.

CHAPITRE XII.

CONTINUATION DU MÊME SUJET.

En commençant ce Chapitre, nous allons parler à nos lecteurs du compositeur qui de son temps, comme après lui, a rempli l'Italie et l'Europe de chefs-d'œuvre, et son école de disciples dignes de leur maître par leurs talens et leur célébrité. En un mot, c'est de l'illustre *Durante* que nous allons nous occuper.

Élève d'Alexandre Scarlatti, Durante sembla né pour perfectionner le génie musical de ses concitoyens. Ce fut lui que la destinée appelait à lui donner un plus grand caractère, celui qui est propre aux compositions d'église. Aucun compositeur n'avait encore su, jusqu'à lui, joindre à la verve brillante et féconde de l'école dans laquelle il étudia, la teinte profonde du sentiment et de l'expression musicale; mais après ses premières études, suivant le goût de son maître dans ses leçons, il voyagea. Il alla d'abord à Rome pour y entendre deux organistes célèbres de Saint-Pierre, poussé qu'il était par son génie à préférer les compositions de l'église à tout autre genre de mélodie. Ce genre auquel

nous avons vu que Palestrina s'était voué, devint exclusivement le sien, et il ne tarda pas à perfectionner la manière de Palestrina lui-même, laquelle, malgré tout le génie de ce compositeur, se ressentait toujours de l'enfance de l'art; il crut devoir l'embellir sans la surcharger d'ornemens qui n'auraient fait que lui nuire; il ajouta à sa noble et antique simplicité toute l'élévation que réclame un genre de mélodie consacré à célébrer le Créateur, la musique de Palestrina étant en effet trop rapprochée du chant primitif de l'église.

Mais Durante brilla surtout dans l'enseignement, ainsi que Scarlatti son maître. L'école napolitaine lui doit les plus grands maîtres, dont les principaux ont été, comme on le verra, ses élèves.

Il fixa, comme l'ont dit judicieusement des contrapuntistes français, la *tonalité moderne*, et ses travaux nombreux et ses utiles veilles ont accéléré les progrès immenses de son art. Il ne fut pas seulement un grand compositeur, il fut encore un excellent citoyen. Ayant eu plusieurs femmes, qui toutes moururent avant lui, une d'entre elles mit sa patience plus à l'épreuve que Xantippe, à laquelle elle ressemblait par son humeur, ne mit celle de Socrate. Elle vendit, pour jouer, toutes les partitions de son mari; lesquelles

eussent été perdues pour son art et pour lui, si, aidé de la vaste mémoire qu'il possédait, il ne se les fût rappelées, et ne les eût ainsi toutes recomposées et écrites de nouveau.

Il fut le père plutôt que le maître de ses nombreux et célèbres élèves, et c'est à sa bonté mêlée d'une sévérité sage et déployée à propos, c'est à ses soins continuels de les instruire et de leur dévoiler les secrets les plus savans et les plus cachés de son art, que cet art lui dut des disciples, et de nombreux chefs-d'œuvre.

Grâce à Alexandre Scarlatti, l'école napolitaine s'était élevée rapidement aux plus belles compositions de la mélodie, tant du théâtre que de l'église; mais ses successeurs furent plus souvent habiles que brillans, et savans qu'ingénieux. Lorsque Durante eut établi sa méthode, on vit paraître dans le temple de la mélodie, les hommes les plus dignes de desservir ses autels, puisqu'ils savaient unir au grand art de connaître les effets des passions le talent si flatteur de les peindre; ce talent que n'eurent point au même degré, si l'on en excepte Vinci, Porpora et ses élèves, talent aussi aimable qu'il fut fécond, et auquel l'école de Naples dut depuis la foule des excellens modèles dont nous allons rendre compte dans les Chapitres suivans.

Le compositeur qui, après Durante, a été pour l'Italie un des plus laborieux, un des plus brillans dans ses ouvrages, et des plus grandioses dans son style, est sans contredit *Léonardo Léo* (1). Élève d'Alexandre Scarlatti, comme Durante, ce compositeur n'adopta point entièrement la sévérité du style du premier dans l'opéra, et du second dans la musique d'église; il en conserva toute la dignité, qu'il sut mêler au genre pathétique, son genre de prédilection. Une heureuse flexibilité fut la source du beau talent de ce compositeur; il sut l'adapter avec autant d'art que de bonheur à l'opéra sérieux, comme à l'opéra comique. Il brilla également dans l'un comme dans l'autre, et débuta au théâtre par le dernier de ces genres, en composant l'opéra intitulé *Cioè*, adverbe italien, qui signifie à peu près celui de *c'est-à-dire* en français. Cet opéra eut le plus grand succès; et les Napolitains qui sont en Italie, pour la gaîté, ce que sont les Français dans leur patrie, ne furent pas les seuls à goûter ce chef-d'œuvre du genre bouffon : il fut représenté sur plusieurs autres théâtres de la péninsule.

Des opéra sérieux suivirent bientôt cet heu-

(1) Né en 1694, à Naples, et mort dans la même ville en 1745.

reux essai de la verve la plus féconde et la plus facile. Joués successivement comme le *Cioè* sur les principaux théâtres de l'Italie, ils furent aussi goûtés dans le genre sérieux, que ce dernier l'avait été dans le genre comique; et les connaisseurs, comme le public, en admirèrent à l'envi l'expression, la grâce, la vérité et la mélodie.

Émule de Vinci et de Porpora dans la musique de théâtre, Léo tenta de l'être de son condisciple Durante dans celle d'église. Cette carrière, dans laquelle les victoires sont aussi ingrates que difficiles, car le public pieux ne saurait applaudir le compositeur, comme celui des spectacles applaudit l'auteur d'un opéra, fut loin d'être sans gloire pour lui; et de même que dans l'autre il avait été tour à tour pathétique et gai, profond et plein de naturel; il sut également être dans celle-ci imposant et élevé, grand et quelquefois sublime. Parmi ses compositions d'église, on remarque surtout son *Miserere,* jugé digne, aux yeux des amateurs, de celui de Jomelli. Ce fut Léo qui inventa les airs appelés par les Italiens, *Aria d'ostinazione,* ou airs obligés; il en a fait en ce genre qui méritent à tous égards le nom d'airs classiques. Tel est entre autres celui qui commence par ces mots : *Ombra diletta e cara,* que chante encore toute l'Italie. Véritable

modèle en ce genre, chant qui va facilement de l'oreille à l'âme, frappe délicieusement l'une par sa douceur, et attendrit l'autre par sa mélodie.

Léo, non content de servir le théâtre par des compositions remplies de variété, de grâce, de profondeur, et de ce que les Italiens appellent du nom si expressif et si délicat de *Brio*, fonda dans Naples une école de chant, dont le résultat fut de rendre de plus en plus son pays la pépinière de ces chanteurs brillans, qui vont peupler les théâtres italiens des diverses cours de l'Europe. Si son style était noble et grandiose dans le grand opéra, charmant, varié et ingénieux dans l'opéra comique, la méthode qu'il employa dans l'enseignement du chant fut remplie de goût, de savoir et de justesse; ses élèves ne devinrent pas moins célèbres qu'ils furent nombreux. Ce compositeur fut en tout éminemment utile aux progrès de son art; il perfectionna le récitatif et le cantabile, les morceaux d'ensemble et les accompagnemens. Ce qu'Alexandre Scarlatti n'avait pu que commencer, il le continua; ce que Porpora et Sarri n'avaient fait qu'indiquer, il sut l'achever. Par lui la mélodie se dégagea de plus en plus des élémens étrangers aux effets de sa puissance: elle sortit toujours pure de ses belles compositions. Sans rien ôter à l'expression, il lui donna son plus grand charme, celui de plaire par l'ai-

mable alliance de la grâce et de la vérité; son style fut constamment élevé sans être guindé, expressif sans être outré, et grand sans enflure.

Ce compositeur mourut dans un âge précoce pour le génie, à cinquante et un ans, comme une foule de grands hommes, et lorsque son talent dans sa maturité promettait des fruits aussi beaux qu'abondans, et bien supérieurs à ces productions légères et fleuries, fruits de l'adolescence, époque où le génie n'est aussi que dans sa puberté.

Ses principaux opéra sérieux, sont : *Caio Gracco*, *Tamerlano*, *Catone in Utica*, *Timocrate*, *Argone*, *la Clemenza di Tito*, *Siface*, *Cyro riconnosciuto*, *Achille in Scyro*, *Vologeso*, *la Contesa dell' amore e della virtu*, outre plusieurs opéra bouffons et deux oratorio célèbres intitulés *la Morte di Abele*, et *Santa Elena*.

Pendant que Léo étonnait Naples et l'Italie entière, par la douceur et la beauté de ses chants, la richesse de ses accompagnemens, la fécondité et la diversité de ses ouvrages, *Giuseppe de Majo* (1), après avoir fait ses études dans l'un des conservatoires de Naples, se signala par des essais tellement heureux, qu'il fut bientôt nommé

(1) Né à Naples, vers l'an 1698.

maître de la chapelle palatine ou royale, pour y remplacer Durante. Il fallait sans doute, pour succéder à un tel maître, être soi-même un grand compositeur, et avoir, tant dans l'enseignement que dans la composition, les qualités nécessaires pour remplir un emploi devenu doublement difficile, et par sa nature même, et par la réputation de celui qui venait de l'occuper. De Majo le remplit à la satisfaction de la cour et de la ville, qui, dans les jours de solennité, allaient entendre ses chants à la chapelle royale. Sa réputation ne souffrit point de tout ce que celle de son prédécesseur avait de colossal : elle se soutint à côté de la sienne, et il ne jouit pas moins que Durante des suffrages et de l'estime de ses concitoyens.

Cependant, soit que les devoirs de son emploi l'aient trop occupé, soit que la vigueur de sa tête fût loin de pouvoir exécuter des travaux pareils à ceux de Durante, de Majo a laissé peu de compositions, et s'est borné à faire d'excellens élèves, au nombre desquels fut un de ses fils, dont nous parlerons dans son temps. Il paraît donc que de Majo excella surtout dans la partie de l'enseignement, carrière utile sans doute, et à laquelle, si les arts ne doivent pas toujours de nouvelles productions, ils doivent du moins des élèves, dont les talens et le génie

savent en produire, en multiplier les chefs-d'œuvre, dédommageant ainsi leurs propres maîtres du temps et des peines que coûte l'exercice si laborieux de l'enseignement. On ne cite aucun ouvrage de de Majo, quoiqu'il en ait composé dans plusieurs genres. M. Delaborde vante, avec raison, ce compositeur dans ses Essais sur la musique. Il lui reconnaît la qualité brillante qu'eurent ses compositions, de plaire à tous ceux qui les ont entendues.

Après lui brilla dans Naples l'expressif et brillant *Féo* (1). Ce compositeur, également célèbre dans les productions qu'il écrivit pour l'église, comme dans celles qu'il écrivit pour le théâtre, et même dans l'enseignement de son art, fonda comme Porpora, au sortir de ses études, une école de chant dans Naples, à laquelle cette ville et toute l'Italie dûrent un grand nombre de chanteurs aussi surprenans par la beauté de leurs voix, que par le talent et l'habileté qu'ils mettaient à la conduire; et cette école répandit la réputation de son fondateur dans toute l'Europe. Mais tandis qu'assez généralement tous les débutans dans la carrière de la mélodie avaient pour usage de commencer leurs travaux par de

(1) Né vers l'année 1699.

la musique de théâtre, Féo commença les siens par de la musique d'église. Il y déploya des talens dignes du genre, et ses compositions furent marquées au coin de la grandeur et de la force, du savoir et de l'énergie. Satisfait du suffrage qu'il recueillit de ses concitoyens par des messes superbes, et entre autres par un *kyrie* justement vanté, il se livra alors aux compositions du théâtre, et fit plusieurs opéra, parmi lesquels brillent entre autres son *Ariana* et son *Arsace*, dont Gluck a emprunté l'ouverture de son *Iphigénie*. Ces ouvrages eurent tout le succès qu'ils méritaient, et comme compositions dans lesquelles brillaient à un égal degré de supériorité les chants et les accompagnemens, et par l'ordonnance et le style. Les premiers étaient graves et expressifs; les seconds, pleins de verve et de vérité : tous étaient beaux de naturel et de génie. La main paresseuse de l'incurie, qui a si souvent négligé de recueillir ce que les annales de la mélodie ont de plus précieux, nous a ravi de plus amples détails sur la vie et les ouvrages de Féo. Ce n'est pas là le seul tort qu'elle ait fait à l'un des plus beaux arts, et nous aurons à en déplorer un grand nombre d'autres. Après avoir également brillé dans les compositions du théâtre et de l'église, Féo se livra presque en entier à l'enseignement, et ce fut lui qui acheva l'éducation

musicale de Jomelli, dont nous parlerons; éducation commencée par Léo. Le style de Féo portait en tout le cachet des grands maîtres, et l'empreinte du talent. C'était comme eux la simplicité qui inspirait ses chants; c'était la vérité qui était son guide. Les motifs de ses accompagnemens n'étaient pas moins neufs, variés et brillans que ses airs; et l'élégance, comme l'énergie, faisaient toujours la base de son dessin et de son coloris musical, un des plus vigoureux que l'on eût encore vus briller sur la scène de la mélodie. Il fut élève de Gizzi, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, et auquel l'Italie ne dut pas seulement des chants délicieux, mais ses chanteurs et ses cantatrices les plus célèbres. Enfin Féo sut se placer avantageusement, par ses talens et ses travaux, parmi les compositeurs classiques de la plus brillante des écoles d'Italie. Avec des opéra, il reste de lui beaucoup de messes, de psaumes et de morceaux d'église, qui complètent la nomenclature et le mérite de ses travaux.

Dans la même année où naquit Féo, naissait aussi *Ignazio Prota* (1) qui, comme lui, se distingue à la fois, et dans la carrière de l'enseignement, et dans celle de la composition; il

(1) Né à Naples en 1699.

semblait alors que les maîtres célèbres dussent être aussi nombreux qu'ils ont été rares dans d'autres temps. Le mouvement une fois donné, les encouragemens distribués et les récompenses reçues, les arts florissaient ainsi que les artistes. L'Italie ne fut jamais plus avide des plaisirs de l'harmonie, qu'après s'être long-temps procuré ceux des autres arts; et c'est lorsqu'elle était pour ainsi dire rassasiée de la contemplation des chefs-d'œuvre que le génie lui avait prodigués pendant près de trois siècles, dans la peinture, la scuplture et l'architecture, que les grands maîtres de l'harmonie parurent à Naples, à Rome, à Milan, à Venise, et qu'elle se livra tout entière au charme du chant. Prota étudia d'abord dans le conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ, et ensuite dans celui de la Piété, sous Alexandre Scarlatti; de sorte qu'il doit être rangé dans le nombre de ses élèves : mais de disciple qu'il était, devenant bientôt maître à son tour, il fut nommé directeur du dernier de ces établissemens, avantage qu'il eut de commun avec plusieurs de ses prédécesseurs. Un tel emploi, comme nous l'avons dit, demandant beaucoup de travaux, de temps et de soins, il fut toujours difficile à un directeur de conservatoire de se livrer à la composition en même temps qu'à l'enseignement; et, comme nous avons eu occasion

déjà de l'observer, lorsqu'un compositeur se donne à l'un de ces travaux, ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'il peut se livrer à l'autre. Prota est au nombre de ceux dont le talent fut en partie absorbé par l'enseignement. Nous ne connaissons aucune composition de lui; mais sa réputation s'est toutefois beaucoup répandue, et c'est sans doute au double titre de la composition, comme de l'enseignement. Il travailla peu à la première, et beaucoup à la seconde de ces parties de la musique. On assure que son style était plein de vérité et d'expression.

Le compositeur qui brilla en même temps que le précédent, et porte au loin la réputation de son école, c'est *Francesco Araja* (1) qui se rendit à Florence au sortir de ses études, et fit représenter *Bérénice,* un des meilleurs opéra du temps. Satisfait d'un accueil que méritait son ouvrage de la part des Florentins, il parcourut l'Italie, retourna sur ses pas, et vint à Rome faire représenter l'opéra intitulé *Amore per regnante*, que, malgré la difficulté de leur goût et leur humeur souvent capricieuse, les Romains applaudirent dans des temps où des compositions du premier ordre enrichissaient tous les jours

(1) Né à Naples en 1700.

leur théâtre. Il fut flatteur sans doute pour Araja de remporter un tel avantage; il lui fut utile à plus d'un titre : car c'est de Rome qu'appelé à Saint-Pétersbourg, il se rendit dans cette capitale, et y devint le maître de chapelle de la grande Catherine.

L'opéra d'*Abiatare* est le premier ouvrage qu'il fit représenter sur le théâtre de la cour : celui de *Sémiramis* le suivit; et ce sujet, dans tout ce qu'il y a de grand et de beau, ne pouvant présenter que les plus heureuses allusions, fournit aux spectateurs l'occasion d'applaudir un bon ouvrage. La mélodie italienne leur fit la plus vive et la plus douce impression; la ville et la cour la goûtèrent. On sut apprécier des compositions qui unissaient à l'avantage d'être écrites avec facilité, celui d'etre remplies de goût, de vérité, d'art et de sagesse. *Scipione, Arsace* et *Seleuco,* furent successivement les autres opéra que composa Araja, qui ne montra pas moins que son talent était fécond, qu'il était distingué. Ce compositeur eut autant à se louer des Russes, par l'accueil flatteur qu'ils lui firent, que ceux-ci eurent à se louer de lui. Enfin il couronna ses travaux par l'opéra de *Céphale et Procris,* dont les paroles étaient en langue russe, et qui fut représenté sur le théâtre national. Ce fut un nouvel hommage du talent d'Araja. Il attacha en effet

à ces paroles une musique à la fois énergique et spirituelle, savante, et riche des plus heureuses inspirations. La grande Catherine y fut sensible; elle envoya un présent magnifique à celui qui savait si bien plaire à ses hôtes.

Le style d'Araja est rapide, brillant, ingénieux; ses motifs sont souvent heureux, toujours variés, et jamais insignifians et sans couleurs: son chant était pur et suave; et ses accompagnemens, subordonnés à la voix, ne la dominaient point. Il fut donc, non seulement un compositeur qui fit honneur à son art par ses talens et ses connaissances, mais qui sut partout le faire aimer.

Tandis que le compositeur précédent faisait retentir jusqu'au fond du Nord les sons harmonieux de la mélodie italienne, de concert avec une foule d'autres maîtres, tous ses concitoyens, *Tommazo Carapello* (1) plaisait à Naples par ses compositions qui, bien qu'elles fussent encore dans le style appelé en Italie *madrigalesco*, lequel est, comme nous avons vu, un des plus anciens, unissaient l'énergie au goût, et le sentiment à la justesse. On ne sait point quel fut le maître d'un tel disciple qui, lui-même, devint à son tour

(1) Né à Naples vers 1700.

un des meilleurs maîtres du temps. Mais à peine ses compositions furent-elles connues, qu'elles obtinrent les hommages des hommes les plus exercés, soit dans la théorie, soit dans la pratique de la musique. Le père Martini qui, comme on sait, a fait une histoire estimée de cet art, est entre autres un de ceux qui goûtaient le plus le style de Carapello : ce style avait de la force, de l'âme, de la vie. Les saines doctrines musicales, et ces principes si purs qui avaient présidé à la fondation de l'école de Naples, et sous l'auspice desquels une foule de chefs-d'œuvre avaient été produits, revivaient sous la plume de Carapello, ou plutôt il en fut un des conservateurs le plus religieux, et il empêcha, avec plusieurs autres de ses concitoyens, que le mauvais goût et les fausses doctrines ne l'affaiblissent, et n'en fissent disparaître les vénérables empreintes et les sacrés vestiges. Au sortir de ses études, des hymnes, des cantates, genre alors dans la plus grande faveur dans la nation, furent mis en musique par ce compositeur. Les divers sujets de ces poésies étaient, les uns profanes, les autres religieux; mais tous étaient écrits avec l'enthousiasme que ce genre éminemment lyrique comporte; et Carapello, allumant pour ainsi dire le flambeau de la muse de la mélodie à ce foyer poétique, fut toujours à la hauteur des pa-

roles auxquelles il ajouta la musique; c'est-à-dire ardent et impétueux. On chante tous les ans encore, dans la fête de *santa Francesca Romana*, à Naples, un de ses hymnes religieux, et cela, moins sans doute parce qu'il est dédié à cette sainte, et en quelque sorte consacré, que parce que cet hymne est un chef-d'œuvre. Carapello mit en musique ensuite avec le plus grand succès, le grand opéra intitulé *I Massimini* (les Maximins), écrit par ce duc Marchesi, qui, comme nous l'avons vu, alimenta la verve musicale de plusieurs maîtres célèbres, de sa verve poétique. Enfin Carapello, après avoir successivement et également réussi dans les genres profane et sacré, et s'être classé dans le nombre des meilleurs maîtres de son école et de l'Italie, livra au public la collection de ses cantates et de ses hymnes à deux voix seulement, mais de la mélodie la plus parfaite, ouvrage qui n'est pas le seul titre qui honore sa mémoire, et le recommande à l'estime de la postérité. Sans doute que les divers conservatoires, sa famille, ou des amateurs éclairés, auront recueilli ses autres ouvrages, qui peut-être un jour augmenteront nos plaisirs et notre reconnaissance envers lui.

Le grand opéra, ou *opera seria,* comptait déjà un grand nombre de chefs-d'œuvre, ainsi que

l'opéra comique ou *opera buffa* en Italie. Nous avons vu en effet, par les notices que nous avons consacrées à la mémoire des plus grands compositeurs napolitains, qu'ils ont à l'envi brillé, et presque également dans l'un comme dans l'autre de ces divers genres de mélodie. Mais l'école de Naples n'avait point encore vu paraître un compositeur dont le génie fût exclusivement entraîné par un penchant irrésistible, à ne traiter que le dernier de ces genres seuls, et qui le traita en homme supérieur, en homme de génie. Ce compositeur parut : il est connu sous le nom de *Logroscino*. (1)

Jusqu'à lui, Léo, dans son *Cioè*, avait habilement revêtu Euterpe du masque et des brodequins de Thalie, mais sans qu'elle ambitionnât le rire sardonique d'Aristophane et les obscénités des pièces attelanes. Cette muse n'était pas éloignée de l'espoir de voir la piquante gaîté de Goldoni passer dans son domaine; et les Beltrame, les Sganarelli, les Tartaglia et le grotesque Polichinelle, devenir parfois ses originaux ou ses copies. Logroscino, dont le nom comique lui-même semblait révéler le facétieux génie, se hâta, dès ses premiers pas dans la carrière de la mélodie, d'enrichir la muse bouffonne de tous ces

(1) Né à Naples, vers la fin du dix-septième siècle.

nouveaux sujets. Il mit une telle gaîté dans ses compositions; il fit choix de sujets si plaisans et si burlesques, que ses concitoyens, en voyant ses premiers ouvrages, lui donnèrent le surnom *del dio dell' opera buffa* (le dieu de l'opéra bouffon).

Tel est l'hommage que rend dans le troisième volume de ses *Essais sur la musique*, M. Delaborde à Logroscino. Mais ce compositeur ne se borna pas à faire un grand nombre d'opéra du genre dont nous venons de parler, il fut créateur dans plusieurs des plus importantes parties dont se compose au théâtre le mécanisme musical d'un ouvrage lyrique. On lui doit l'invention des finales, et cette seule création suffirait pour lui assigner une place honorable dans l'histoire de l'art.

Nous regrettons de ne pouvoir citer aucun des ouvrages de ce compositeur original et fécond. Cette privation est pénible, surtout lorsqu'il s'agit d'un talent à la fois créateur et classique; mais nos vœux n'en deviennent que plus fervens, pour qu'on puisse découvrir et recueillir ses œuvres, ainsi que celles de plusieurs autres compositeurs qui ont également honoré par leurs ouvrages, leur école, leur siècle et leur pays, et dont cependant il n'y a guère que les noms qui nous soient parvenus.

Il est des hommes qui, dans les arts comme dans les sciences, sont formés par la nature, moins pour en créer les chefs-d'œuvre, que pour en étendre et perfectionner la théorie et les principes par leurs travaux, et des ouvrages que l'on peut considérer comme didactiques. Tel fut *Nicolas Sala* (1). Élève de Léo, et devenu maître du conservatoire de la Piété, à Naples, au sortir des mains de son maître, il commença un travail immense, auquel il consacra le cours d'une vie séculaire; il fit en quelque sorte l'histoire monumentale de l'harmonie, en classant et conservant les chefs-d'œuvre de l'école napolitaine, ouvrage si nécessaire à cette école même et aux progrès de l'art : il l'acheva à la fin du siècle où il l'avait commencé. Malheureusement ce travail imprimé et publié aux frais du roi de Naples, avec le titre de *Regole del contrapunto prattico*, fut au moment d'être détruit en entier pendant la révolution de Naples, arrivée en 1799, par un peuple furieux qui, en ravageant l'imprimerie royale, en dispersa les volumes. Mais un habile contrapuntiste français, M. Choron, a su, avec non moins de bonheur que d'habileté, les rétablir et en faire un

(1) Né à Naples en 1701, et mort dans cette capitale en 1800.

des meilleurs modèles dans la science de l'harmonie. Sala mourut en 1800, inconsolable de la perte immense qu'il avait faite; mais si sa vie se fût prolongée de huit années, sa vieillesse eut été consolée par le spectacle de la reproduction de son ouvrage, due à un Français habile dans son art, et auquel il semblait avoir légué sa patience, son courage et son talent. C'est en effet dans l'ouvrage intitulé *Principes de composition des écoles d'Italie,* dont M. Choron est l'auteur, que l'on trouve la réunion, non seulement des modèles de Sala, mais de ceux de Martini et d'autres célèbres contrapuntistes. Cet ouvrage est un cours complet de doctrine sur l'harmonie et la mélodie.

Il est probable que livré tout entier au grand ouvrage qu'il entreprit dès le commencement de sa carrière musicale, Sala en fut tellement occupé, qu'il eut peu des loisirs nécessaires à la composition de la musique d'église et de théâtre. Nous ne connaissons de lui aucun ouvrage de ce genre.

Le premier des compositeurs qui se présente après Sala, est *Pascale Caffaro* (1). Sorti du con-

---

(1) Né en 1706, à Lecce, une des provinces du royaume de Naples, et mort dans cette capitale en 1787.

servatoire après des études profondes, il se montra dans la lice de la mélodie avec des ouvrages brillans. Il débuta par divers grands opéra représentés successivement sur les théâtres de l'Italie, et n'eut à se plaindre, ni des rigueurs, ni même des froideurs du public. On remarqua que sa mélodie n'était pas moins savante qu'elle était pure, qualités qu'il paraissait avoir héritées de l'excellent maître qu'il eut. On remarque encore que de toutes les parties de la composition, celle qu'il affectionnait le plus, était le *cantabile*; témoin l'air divin auquel il a imprimé le cachet de la perfection, et qui commence par ces mots: *Belle luci che accendete,* devenu le modèle du genre. Cet air est encore, après plus d'un siècle d'existence, chanté dans toute l'Italie. Lorsqu'il parut, il servit de *théma* à une foule d'objets de luxe et de mode, et fut peint sur de riches porcelaines de la fabrique de Naples. Caffaro ne se borna point à briller dans le grand opéra; il tenta de composer de la musique d'église, et l'un de ses essais en ce genre fut un chef-d'œuvre. C'est le *Stabat mater* à quatre voix, et un double canon qui ne redoute pas même la comparaison qu'on en fit avec l'immortelle production de Pergolèse. Enfin Caffaro mérita bien de son école, par ses talens; de son maître, par ses succès, et de son art, par le soin qu'il prit d'en

perfectionner les productions, et reculer les limites.

Francesco Novi (1) se fait aussi remarquer dans ce temps, et comme compositeur, et comme poète. Plus heureux qu'Apostolo Zeno et que Métastase, aux vers qu'il avait faits il attachait sa musique, et les compositions de sa mélodie à ses poëmes; mais très inférieur à ces poètes, ses vers n'ont point aujourd'hui de lecteurs, tandis qu'on lit toujours avec un plaisir nouveau ceux de ses rivaux.

Novi, au sortir du conservatoire et des mains du maître auquel son éducation musicale avait été confiée, débuta avec assez d'avantage parmi ses concitoyens; mais la réputation des maîtres d'alors, contre lesquels il ne pouvait lutter, le força de hâter le voyage que font tous les nouveaux compositeurs dans l'Italie. Il se rendit à Milan, où il fit représenter son opéra de *Giuglio Cesare,* lequel réussit autant qu'il pouvait le désirer. De Milan il passa à Pavie, où il écrivit celui de *Pompeo,* qui, représenté devant un public moins rigoureux que celui de Milan, n'en accueillit que mieux cette autre production de son double talent. Novi fit plusieurs autres opéra

(1) Né au commencement du dix-huitième siècle.

dans le genre sérieux, et dont les principaux sont le *Pescator fortunato*, *Cesare e Ptolomeo*, et *Diomède*.

Gaetano Greco (1) se signale dans l'histoire de la musique, conjointement avec Caffaro. Il fut directeur du conservatoire de Jésus, et sortait de l'école des premiers maîtres de Naples. Nous ignorons s'il se borna exclusivement à l'enseignement de son art, ses compositions ne nous étant pas parvenues; mais sa réputation d'habile professeur lui a survécu; et s'il n'est pas immortel par ses ouvrages, il l'est par ses élèves: c'est lui qui forma Pergolèse. Laborde dit, dans ses *Essais sur la musique*, qu'il prit un soin particulier de cet illustre disciple qui devait bientôt, mais pour peu de temps, devenir à son tour le plus grand des maîtres. Il sembla deviner, pour ainsi dire, ses talens et son génie, et lui apprit le premier tous les secrets de son art.

Quoique d'abord formé par Gaetano Greco, dont nous venons de parler, *Pergolèse* (2) est au nombre des disciples de Durante.

---

(1) Né à Naples, au commencement du dix-huitième siècle.

(2) Né à Basoria, près de Naples, en 1704; mort à Torre

Au nom de Pergolèse, comme à ceux des plus grands peintres et des plus grands poètes, les images les plus douces et les plus pures de la mélodie se présentent en foule à la pensée, à l'imagination. Il fit peu d'ouvrages pour le théâtre, encore moins pour l'église. Ses compositions simples et dépourvues de l'attirail imposant, et des ornemens dont quelques compositeurs affublent la muse de la mélodie, plutôt qu'ils ne l'habillent, n'ont rien de l'étalage et de l'éclat moins vrai que faux de la plupart de celles de nos temps; et cependant elles sont restées dans les souvenirs de la postérité, dans la mémoire des générations, comme les beaux vers d'Homère et de Virgile: tant le génie vit d'expression et de vérité, et tant les ouvrages qui portent ces saintes et vénérables empreintes se gravent dans le cœur humain!

Né près de Naples, Pergolèse fut envoyé, au sortir de l'enfance, au conservatoire de Jésus, dont, comme nous l'avons vu, Greco était le directeur. Il reçut d'abord les leçons de ce maître, et en eut ensuite de Durante; de sorte qu'avec la sensibilité et le goût exquis qu'il apportait à ses études, il ne pouvait, sous de tels maîtres, ne faire

---

del Greco, village également peu distant de cette ville, en 1737.

que des progrès rapides. A quatorze ans il se distingua par des compositions aussi brillantes qu'elles étaient précoces. Son maître ne tarda pas de reconnaître dans leur caractère général, le germe d'un beau talent qui devait bientôt se développer. L'école de Naples comptait alors une foule d'élèves de la plus grande distinction ; mais Pergolèse les surpassait, et promettait un maître qui aurait peu d'égaux.

Les succès éclatans qu'eurent dans le temps les opéra de Vinci servirent d'aiguillon à l'amour-propre qu'apportait Pergolèse dans ses études : ils étaient pour lui ce que les trophées de Miltiade étaient pour Thémistocle. A peine fut-il sorti du conservatoire, qu'il composa un opéra buffa pour un des théâtres de Naples. Nul n'est prophète dans son pays, dit un des proverbes les plus anciens; appliqué malheureusement à plus d'un homme de génie, il le fut aussi à Pergolèse. Son opéra tomba; bien qu'il fût marqué au coin de cette simplicité et de cette pureté antiques, caractère distinctif du génie. Heureusement les grands talens trouvent presque toujours des appuis; et tous les pays, comme tous les arts, ont, pour le bonheur de ceux qui les cultivent, souvent offert des Mécènes.

Ces appuis du génie ne sont pas nombreux, il est vrai; mais la race n'en est point éteinte.

La poésie leur doit Horace et Virgile dans l'antiquité, et plus d'un autre grand homme dans les temps modernes. Quant à la musique, elle leur doit Pergolèse. Le prince de Stigliano, compatriote de notre jeune Orphée, dont les chants, quelque tendres qu'ils fussent, n'avaient pu parvenir à adoucir l'envie, ou à réchauffer la froide indifférence, devint dès ce moment le protecteur ardent du musicien injustement maltraité. Il fit plus, il parvint à le faire engager comme compositeur, pendant quatre ans, du théâtre neuf de Naples. Pergolèse sentit dès ce moment de quelle importance il était pour lui de répondre à la confiance de son Mécène, et de faire revenir le public des préventions que sa méthode de chant, vive, profonde et spirituelle, mais nouvelle par sa simplicité, lui avait d'abord inspirées. Il ne la changea point : un homme de génie reste toujours attaché aux principes que l'art et la nature lui ont appris ; mais il la rendit si vraie, si franche et si entraînante dans *la Serva padrona*, qu'il composa aussitôt après qu'il fut employé au théâtre neuf, que dès la première représentation de cet opéra la malveillance et l'envie se turent. Il fut applaudi avec transport par le public, et par les connaisseurs les plus difficiles et les plus exercés dans l'art de la mélodie. On sait que cet opéra, devenu

un des ouvrages classiques du genre, fut non seulement représenté dans toute l'Italie, mais à Paris même, où il eut une foule de représentations suivies par toutes les classes du public. Cet ouvrage commença la réputation de son auteur, qui, après avoir non moins heureusement signalé son engagement avec un des principaux théâtres de son pays, par d'autres productions également applaudies, et surtout par le grand opéra de *Ricimiero,* qui eut le succès le plus décidé et le plus soutenu, jugea devoir se rendre à Rome pour agrandir le cercle de sa réputation, en même temps que celui de sa fortune.

Pergolèse, arrivé à Rome, se présente à l'un des directeurs des théâtres de cette ville, offre de composer la musique de l'opéra d'*Olimpie,* de Métastase, l'écrit de verve et de génie, et a la douleur de lui voir éprouver le sort qu'avait éprouvé son premier ouvrage dans sa patrie.

L'opéra de Néron, fait par Duni, un des élèves de Durante, dont nous parlerons bientôt, fut l'ouvrage que les Romains préférèrent à celui de Pergolèse; tandis que de l'aveu de Duni même, aveu qu'il fit à son compatriote malheureux, et qui les honore si bien l'un et l'autre, cet opéra était bien loin de valoir celui d'*Olimpie,* si remarquable par l'originalité des motifs, et par la

beauté nouvelle des chants et des accompagnemens. Duni alla en effet trouver Pergolèse dans sa propre maison, et, le consolant de sa disgrâce par des vérités plutôt que par des discours inspirés par la flatterie, il lui dit entre autres choses remarquables par leur franchise : « Mon ami, ils « ne vous connaissent pas; les Romains ont re- « poussé ce qui est vraiment beau, pour accueillir « ce qui est médiocre, et ce n'est pas là la pre- « mière injustice du public ». Il ajouta : « Faites « des compositions moins parfaites, et vous serez « applaudi. » Quoi qu'il en fût des vérités que venait d'énoncer Duni, Pergolèse crut devoir retourner à Naples, dans l'espoir que la justice que lui avaient enfin rendue ses compatriotes le dédommagerait des rigueurs des habitans de Rome; mais il se proposa de tenter la carrière de la musique d'église, pour laquelle il se sentait d'autant plus de vocation, qu'il était doué de cette profonde sensibilité si propre à ce genre de mélodie. Il suspendit donc ses travaux dans la musique de théâtre, et composa, lorsqu'il fut arrivé dans Naples, la *Messe*, le *Dixit* et le *Laudate*, qu'on a de lui.

Tout le peuple courut entendre des compositions qui excitaient jusqu'aux larmes la sensibilité. L'émotion se reproduisait toutes les fois qu'elles étaient exécutées.

Cependant la santé de celui auquel ses concitoyens donnèrent dès ce moment le nom de *Raphaël de la musique*, dépérissait de jour en jour. Cette trop grande sensibilité qui, comme un feu caché, le minait sourdement; les injustices du public, le travail, des peines constantes, et plus que tout cela peut-être les plaisirs plus dangereux encore de l'amour, pour lesquels, comme plusieurs grands hommes, il eut un penchant irrésistible, attaquèrent manifestement les sources de sa vie. Il cracha le sang, et la phthisie se déclara. Ses amis imprudens, ou trop courageux, le portèrent dans une des campagnes des environs de Naples, où les malades attaqués d'un tel mal périssent ou guérissent promptement, et dès lors ne languissent point inutilement sur le lit de la douleur. Ce fut là que périt bientôt le plus touchant et le plus vrai des compositeurs qu'ait eus l'Italie. Comme le cygne, il fit entendre, avant que d'expirer, les chants les plus tendres et les plus pathétiques. Il sembla ranimer toutes ses forces, et recueillir son âme, pour rendre ses chants à la fois profonds et élevés, graves et sublimes. Si, comme tout porte à le croire, son amour pour les femmes fut une des causes de sa maladie, sa mort avait dès lors de la ressemblance avec celle d'Orphée; et son talent, et l'art qu'il cul-

tivait, n'en avaient pas moins sans doute. Dès ce moment il conçut le projet de composer la belle cantate qui porte le nom de l'*Époux d'Eurydice*, et il se hâta, car la mort frappait à sa porte. Il eut bientôt tracé d'une main mourante, mais qui conduisait encore le génie, cette production vraiment digne d'un héritier des talens d'Orphée.

La mort n'était point encore venue; il entreprit alors le fameux *Stabat mater* et le sublime *Salve regina* qu'on a de lui, et sembla, par cet hommage rendu à une religion toute pure et toute sainte, vouloir expier en quelque sorte les désordres auxquels il dut la perte précoce de ses jours; sa patrie, celle d'un de ses plus grands artistes; son art, un de ceux qui surent le mieux l'embellir, et prouver sa puissance sur les âmes.

Lorsque Pergolèse eut cessé d'exister, tous les théâtres de l'Italie, comme pour célébrer dignement ses funérailles, ne voulurent plus jouer que ses opéra, et toutes les églises n'exécuter que ses motets; tandis que pendant sa vie, ni les uns ni les autres n'avaient voulu d'abord faire usage de sa musique; étrange caprice du cœur humain, qui souvent semble se complaire à priser ce qu'il a d'abord repoussé; ou plutôt consolante compensation offerte par la postérité

aux grands hommes. Pendant leur vie, la malignité et l'envie les persécutent; mais aussitôt qu'ils ne sont plus, ces divinités malfaisantes se taisent; et elles-mêmes, assises sur leurs tombes, elles témoignent les regrets de les avoir persécutés, et confient enfin leurs ouvrages aux voix de la renommée. Nul compositeur n'a surpassé, et peut-être égalé Pergolèse pour l'expression. On lui reproche des répétitions, un style coupé, et d'avoir sacrifié quelquefois le chant à l'effet des accompagnemens, méthode vicieuse sans doute, et contraire aux principes de Léo et des plus grands maîtres. Ses compatriotes, gais dans leur pays, comme les Français le sont dans le leur, reprochent en outre à ses derniers ouvrages une couleur mélancolique et sombre; mais oublient-ils l'état cruel dans lequel ce grand et malheureux artiste était dans les dernières années de sa vie? Cet état sans doute ne pouvait qu'influer d'une manière sensible sur ses productions; et d'ailleurs oublient-ils encore que la mélancolie est le cachet auquel on reconnaît généralement les œuvres du génie? Oublient-ils que Virgile a répandu cette touchante langueur de l'âme, même dans ses *Bucoliques;* qu'elle empreint de ses couleurs sombres et sublimes presque toutes les pages du poëme immortel du Dante, et qu'elle rend encore plus beau, par le

déchirant et pathétique épisode d'*Olinde et Sophronie*, celui de leur compatriote le Tasse. Oui, c'est à la mélancolie que l'on doit les ouvrages les plus célèbres dans les arts, comme on doit à une nébuleuse mais chaude automne les plus beaux fruits de la nature!

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES CHAPITRES

CONTENUS

DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

CORRECTION.

Page 178, *ligne* 6 *de la note :* et il a fait un mélodrame charmant; *lisez* et il a fait *le Devin du Village*, et un mélodrame, etc.







